Biblioteca
di Studi
di Filologia
Moderna

Diego Salvadori

Il tempo del diaspro. La litosfera di Luigi Meneghello

Diego Salvadori

Il tempo del diaspro.
La litosfera di Luigi Meneghello

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2023

Perché scrivere, quando non si giochi, è proprio
questo: cercare ciò che manca, dappertutto –
bussare a tutte le porte – raccogliere tutte le voci di
un evento che ci ha lasciati, e quando non le voci,
i silenzi – scritti in ogni corteccia d'albero, in ogni
dura pietra, quando non pure nelle risuonanti,
sempre uguali narrazioni del mare.
(Anna Maria Ortese, *Ma anche una stella
è per me "natura"*, 18 febbraio 1984)

Sommario

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Diego Salvadori, *Il tempo del diaspro. La litosfera di Luigi Meneghello*, © 2023 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0148-3, DOI 10.36253/979-12-215-0148-3

Ringraziamenti

Ringrazio il Professor Angelo Stella e la Fondazione Maria Corti per aver concesso l'utilizzo dell'immagine presente a pagina 66, conservata presso il Fondo Meneghello del Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei.

Ringrazio le direttrici della collana "Biblioteca di Studi di Filologia Moderna", Giovanna Siedina e Teresa Spignoli, per avere accettato la mia proposta di pubblicazione.

Ringrazio il Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia e, in particolare, il Laboratorio Editoriale Open Access, per l'efficienza e la supervisione con cui ha portato avanti l'editing del presente volume.

Un grazie a Federico Fastelli e Giovanna Lo Monaco, con cui ho il privilegio di condividere questo percorso.

Sono grato a tutti coloro che, da sempre, mi sono accanto, e senza il cui costante supporto questo libro non avrebbe mai visto la luce.

Grazie a Marco Meli, per la generosità e la fiducia, ma soprattutto per avere permesso a questo lavoro di prendere vita.

Grazie ad Arianna Antonielli, cui vanno la mia stima e infinita riconoscenza. Grazie per esserci stata ed esserci. Sempre.

Grazie a Enza Biagini, per i consigli e per le direttrici di ricerca che mi ha suggerito, per avermi seguito passo dopo passo nella realizzazione del presente lavoro, per avermi accompagnato e guidato in questo tragitto lapideo.

Grazie, infine, a Ernestina Pellegrini, cui devo gran parte della formazione umana e intellettuale. A lei va tutta mia gratitudine per la fiducia e l'entusiasmo che sempre ha riposto nelle linee di ricerca da me perseguite. A lei devo questo libro, che l'ha pensato ancor prima che io lo scrivessi. A lei devo il mio essere comparatista.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Diego Salvadori, *Il tempo del diaspro. La litosfera di Luigi Meneghello*, © 2023 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0148-3, DOI 10.36253/979-12-215-0148-3

Tavola delle abbreviazioni

Si elencano qui di seguito le sigle delle opere di Luigi Meneghello citate con maggior frequenza nel corso del testo:

AM = *L'acqua di Malo* (2021 [1986])
BS = *Bau-sète!* (2021 [1988])
C60 = *Le Carte. Volume I: anni Sessanta* (2000 [1999])
C70 = *Le Carte. Volume II: anni Settanta* (2000)
C80 = *Le Carte. Volume III: anni Ottanta* (2001)
DIS = *Il dispatrio* (2021 [1993])
FI = *Fiori italiani* (1988 [1976])
JUR = *Jura. Ricerche sulla natura delle forme scritte* (2021 [2003])
LNM = *Libera nos a malo* (2021 [1963])
MM = *Maredè, maredè... Sondaggi nel campo della volgare eloquenza vicentina* (2021 [1990])
MR= *La materia di Reading e altri reperti* (2021 [1997])
NC = *L'apprendistato. Nuove carte 2004-2007* (2021 [2012])
PM = *I piccoli maestri* (2021 [1976])
PP = *Pomo pero. Paralipomeni d'un libro di famiglia* (2021 [1974])
QNB = *Quaggiù nella biosfera. Tre saggi sul lievito poetico delle scritture* (2004)
QS = *Quanto Sale? Nuove considerazioni su un libro e su una guerra* (2021 [1987])
RIV = *Rivarotta* (2021 [1990])
SP= *Spor* (2022)
TEC = *Il turbo e il chiaro* (2021 [1995])
TRAP = *Trapianti. Dall'inglese al vicentino* (2021 [2002])

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)
Diego Salvadori, *Il tempo del diaspro. La litosfera di Luigi Meneghello*, © 2023 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0148-3, DOI 10.36253/979-12-215-0148-3

CAPITOLO I

La crosta inferiore del mondo

1.1 Passaggi di strato. Verso la litosfera

Questo libro è come le rocce, si è sedimentato nel corso degli anni fino a prendere forma, e proprio perché chiude la ricognizione biosferica intorno alla scrittura di Luigi Meneghello[1], non può prescindere da un altro mio studio, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello* (2015), che con le pagine a venire condivide una patente di gemellarità e al contempo le elegge a speculare commento: le piante, d'altronde, poggiano le loro basi nel suolo, nell'*humus*, da intendersi quale interfaccia tra la litosfera – cioè lo strato più esterno della Terra solida comprendente la crosta terrestre e parte del mantello esterno – e la zona del globo in cui è possibile la vita (la biosfera, appunto). Da qui la persistenza di una tensione duplice e irriducibile che vede la scrittura di Meneghello disporsi verticalmente, passare gli strati, oscillando tra *fuori* e *dentro*, *sopra* e *sotto*, *supero* e *infero*. La litosfera ci spinge al secondo polo di tale dialettica, oltre le radici di quell'erbario, sotto le sferze di un'immaginazione materiale che nell'eleggere

[1] Per un inquadramento generale dell'opera di Luigi Meneghello, cfr. Lepschy 1983, Pellegrini 1992, Daniele 1994, Pellegrini 2002, La Penna 2012, Caputo 2013, Zampese 2014, Salvadori 2017, Morace 2020. Per un'esaustiva ricognizione bibliografica rimando a Barański 1992, Caputo 2006, nonché al già citato Zampese 2014.

Diego Salvadori, University of Florence, Italy, diego.salvadori@unifi.it, 0000-0002-7845-4489
Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)
Diego Salvadori, *Il tempo del diaspro. La litosfera di Luigi Meneghello*, © 2023 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0148-3, DOI 10.36253/979-12-215-0148-3

la "materia" a *leitmotiv* strutturante il macrotesto dell'autore[2], origina, per dirlo con Gaston Bachelard, una vera e propria psicologia del *contro* (1989 [1948], 42, trad. di Peduzzi, Citterio): Meneghello si addentra nelle profondità terrestri, in un *líthochronos* (trad. *ibidem*) che incalza e alimenta questo viaggio al di sotto della superficie terrestre. Si origina, in tal senso, una "spinta al nòcciolo indistruttibile di materia" (LNM, 30), al "nòcciolo di materia primordiale" (*ibidem*) che inevitabilmente si lega all'idea di scrittura come scavo archeologico, certo tributaria del magistero di Robin George Colingwood, cui Meneghello dedicò le sue prime ricerche non appena dispatriato a Reading[3]. Ma si pensi, citando da *Maredé*, a quei "prelievi da diversi strati [che] portano in superficie materiali eterogenei, come si vede" – scrive l'autore – "dai *campioni* che espongo qui: ciò che effettivamente ha trovato la sonda" (MM, 89, corsivo mio). Residui, campioni, reperti: "gli scandagli in profondità, negli strati oscuri" (MR, 20).

Leggere Meneghello secondo un'ottica geologica comporta da subito una discesa in quelli che sono gli strati terrestri: una catabasi[4] nella materia che, in una prospettiva volutamente a distanza, è traiettoria dal suolo alla crosta, e poi giù ancora fino alle viscere incandescenti. Ed è lì che l'*imagerie* lapidea intercetta le sue scaturigini, permettendoci poi di estendere la nostra analisi ai nodi gordiani di questa geologia narrativa (la pietra, il cristallo, i metalli, nonché i *nomina* geologici propriamente detti). Certo: l'accesso tematico comporta dei rischi, primo fra tutti quello di "ritagliare un solo aspetto [...] perdendo di vista, così, l'unità dell'opera e il suo senso globale" (Pellini 2022, 152), e che sembra ancor più spaventarci dinanzi alla sparuta bibliografia critica circa i rapporti tra geologia e letteratura[5]. Cercheremo dunque di andare oltre "il tema *in re*" (ivi, 155) e rivelarne la carica strutturante, anche alla luce di metodologie ermeneutiche collaterali quali la geocritica, l'estetica del paesaggio e (per quanto concerne la *agency* della materia) le correnti del Nuovo Materialismo. La litosfera, allora, come tanti passaggi di strato: viaggio al centro di una Terra chiamata "libro".

[2] Se in *Libera nos a malo*, il bestemmiatore Cicàna entra "nel mondo bruto della materia inanimata" (LNM, 132), in un passo del primo tomo delle *Carte*, Meneghello esplicita senza riserve un "piacere per la materia soda" (C60, 58).

[3] Cfr. MR, 55: "Vediamo però come sono andate in pratica le cose. Cominciamo con la mia prima nomina nel 1948. Ero venuto a Reading nell'anno accademico 1947-48 per una ricerca su certi aspetti della filosofia inglese contemporanea, specie l'influenza di Croce e Gentile sull'opera di R.G. Collingwood, originale figura di filosofo, storico e archeologo formato a Oxford".

[4] Cfr. RIV, 271, corsivo mio: "Ora dentro le strutture rinnovate dell'edificio si veniva profilando un'altra dimensione, all'ingiù, verso gli inferi, *una piccola catabasi*... Ben presto ci fu un impianto di veri e propri scavi, forni in disuso, antichi depositi di cocci, vecchie infrastrutture: e via via l'evocazione o la creazione di nuovi, spiritosi, strambi spazi sotterranei, quasi una serie ausiliaria di grotte, cunicoli, ripostigli, vòlti... Era come essere entrati nel castello di una strana figura di mago-ceramista, che fosse anche un po' archeologo, e un po' matto".

[5] Insuperato, a tal proposito, il lavoro di Coglitore 2004.

1.2 “L’increspatura di un dialogo ctonio”. La tensione al “centro”

“La superficie è elastica”, scrive Meneghello proprio all’inizio di *Libera nos a malo* (49), come se il tessuto stesso della realtà fosse prossimo a una rottura, a uno sconfinamento, unitamente all’esigenza di ricercarne la sua controparte in una profondità che, per quanto celata, già lascia presagire la complessità dirompente di ciò che sta sotto. Se “in superficie”, così si legge nel terzo capitolo, “era un mondo di bambole” (ivi, 73), “*sotto* la superficie [...] c’erano però varie complicazioni” (ivi, 75, corsivo mio), e la deissi struttura da subito uno slancio regressivo verso anfratti ipogei, speleologie lessicali. Una spinta, insomma, *verso* e *al* di sotto. Una spinta, si badi bene, circoscrivibile da tre *loci* testuali specifici, a loro volta eleggibili chiavi ermeneutiche per una prima lettura lapidea del macrotesto. Mi riferisco al titolo dell’ultimo in vita da Meneghello (*Quaggiù nella biosfera*, 2004), all’attacco del *Congedo* di *Pomo pero* (“il piano inferiore del mondo”, 183), nonché alla chiusa della breccia poetica presente ne *L’acqua di Malo*: “ci interessa la crosta terrestre...” (AM, 231). È come se quei puntini di sospensione lasciassero presagire gli sviluppi dell’immaginazione materiale legata all’elemento terrestre, che nel passaggio dalla crosta al nucleo si pone sotto il segno di due dinamiche opposte ma al tempo stesso complementari: dalla resistenza del *contro*, al raccoglimento del *dentro* (Bachelard 2007 [1948], 6, trad. di Citterio, Peduzzi). D’altro canto, perché la materia ci attira (e attrae Meneghello) verso le sue profondità, ci pone a contatto con quelle che sono le sue strutture interne e, in ultima istanza, sollecita una “volontà di guardare dentro le cose” (trad. ivi, 19), una “curiosità ispettiva” (trad. *ibidem*) che a un autore votato da sempre all’estrazione del “dna del reale” (MR, 225) credo si addica in maniera piuttosto eloquente.

A una lettura diacronica del macrotesto, è possibile individuare un vero e proprio attraversamento di quelli che sono gli strati del pianeta Terra. Il suolo, lo abbiamo detto poc’anzi, a livello geologico svolge una funzione “membrana”, e nell’andare da uno spessore di qualche centimetro a pochi metri accoglie frammenti solidi miscelati con aria, acqua, organismi viventi o fossilizzati. Tuttavia, man mano che si scende in profondità, i frammenti aumentano di dimensione, vanno a costituire le masse rocciose più compatte, per poi cedere il passo agli involucri restanti: il mantello (solido), il nucleo esterno (liquido) e il nucleo interno (viscoso). Per quanto ridondanti, queste nozioni elementari di geologia si rivelano funzionali a ripercorrere i carotaggi della scrittura meneghelliana che, come avremmo modo di dimostrare, si addentra nelle viscere del nostro pianeta, fino al suo centro. La discesa è duplice – talvolta fisica, talaltra immaginativa – e nello spingere la scrittura al di sotto della superficie terrestre vede il soggetto autoriale porsi a confronto con le dinamiche di un tellurismo *tout court*. Nel capitolo iniziale dei *Piccoli maestri* – un libro letteralmente estruso dalla roccia – è rintracciabile il punto di origine di questo passaggio “per strati”. Mi riferisco a quella “regressione allo stato prenatale” (Morano 1994, 94), dove la mappatura geologica dell’Altipiano di Asiago (non certo esente da una terminologia spe-

cifica[6] che ne volumizza la conformazione rocciosa) cede il passo alla discesa – scrive l'autore – "in una crepa orizzontale, uno spacco in un tavolato di roccia" (PM, 49), dove l'immobilismo della crosta elegge il parabello e il libretto, lasciati lì tempo addietro, a fossili in piena regola: residui terrestri riportati alla luce. Rocco Mario Morano, sulla scorta di Bachelard, non ha mancato di ravvisare la filigrana mitica di questo "incapsulamento" nello strato superficiale della litosfera, vuoi per la grotta quale fucina di eroi o nascondiglio di armi (1994, 95), vuoi per "l'uso di termini indicanti luoghi [...] e/o persone e riti rientranti nella sfera del culto paleocristiano" (ivi, 96). Ma il soggetto scrivente non manca di localizzarsi geologicamente, ed è il lemma "crosta" a guidarci in questa percezione racchiusa, claustrofobica, eppure intensificata:

> è in questo punto della *crosta della terra* che ho passato il momento più vivido della mia vita, parte sopra la crosta, correndo, parte subito sotto, fermo. E con questo?
> Gli oggetti attorno a me erano così chiusi nei propri contorni, così isolati, che non percepivo più le loro dimensioni vere. Un momento mi pareva di vederli ingigantiti attraverso una lente, ma che appartenessero in realtà al mondo dei microbi, un altro momento mi figuravo invece che fossero le immagini capovolte e impicciolite di grandi corpi astrali. (PM, 50, corsivo mio)

Si attua una prospettiva dialettica (Bachelard 2007, 170, trad. di Peduzzi, Citterio), in base a cui la natura angusta dello spazio ctonio restituisce una diplopia percettiva: le forze dell'infinitamente piccolo sono vissute come potenti, al pari di cataclismi, al che il soggetto entra in sé stesso e, conseguentemente, rovescia la scala della realtà e ne altera le grandezze. Nondimeno, la grotta si fa luogo in cui si condensano le forme intime, è rifugio e riposo protetto, senza contare la sua essenza di dimora prima ed estrema: il luogo della madre e della morte (trad. *ibidem*). Un aspetto, quest'ultimo, desumibile dal prosieguo del passo, dove la discesa nelle terrestri viscere è metamorfosi, bozzolo, e nel siglare un contatto con la profondità fisica e dell'Essere chiama a raccolta un immaginario complesso, stratificato:

> Siamo incapsulati in questa nicchia, sotto il livello della crosta della terra, in un momento vivo ma privo di senso, che commemora un momento e un senso già morti. Siamo dentro alla terra, la quale gira nel verso opposto a quello del sole, dalla mia sinistra alla mia destra, e all'incontrario per la Simonetta. Io e lei siamo vicini quanto si può essere, ci tocchiamo in più luoghi; sento le sue gambe, mi sento un po' in mezzo ai suoi capelli, ci scambiamo terriccio, chioccioline, umori se non proprio pensieri, e forse anche qualche pensiero scombinato. Noi qui siamo fermi, eppure giriamo; siamo in questo istante del tempo, che pare fermo, ma in verità viaggia. (PM, 51)

[6] PM, 49, corsivi miei: "Ogni tanto mi pareva che ci incanalassimo nel *solco* giusto, riconoscevo l'andamento delle *pliche* (che in cuor mio ho sempre conosciuto), mi orientavo un attimo tra le capziose armonie dei *rialti* e delle *conchette*. Poi riperdevo il filo".

La litosfera come *ultima* e *prima dimora*. La crosta quale sede trasformativa di quella "crisalide" (*ibidem*) poi menzionata dall'autore pochi paragrafi dopo. Non sfuggirà il posizionarsi del soggetto rispetto a quelle che sono le geologie della terra e i suoi movimenti, nonché il ritorno a un *maternage* ctonio, ipogeo, che propizia la resurrezione da questo "sepolcro" montano. Nondimeno, e questo è un aspetto su cui è bene insistere da subito, Meneghello indulge a più riprese sull'apparente immobilismo della litosfera, i cui dinamismi sono impercettibili all'essere umano, al che la crosta si fa "istante del tempo, che pare fermo, ma [che] in verità viaggia" (Bachelard 2007, 17, trad. di Peduzzi, Citterio), sullo sfondo di una temporalità geologica che non trascende il soggetto, quanto piuttosto lo include e, in tal caso, lo rende partecipe del suo tellurismo. L'isotopia della "crosta" ritorna a più riprese in quello che è il libro della Resistenza, in un corteggio di reminiscenze che nel guardare alla Teoria della Terra Cava si legano a opere quali l'*Icosaméron* di Giacomo Casanova (1787), il *Voyage au centre de la Terre* (1864) di Jules Verne, senza contare *The Mound* (1940 [1929]) di Howard Philip Lovecraft. C'è un intenso passo, dal terzo volume delle *Carte*, in cui la forza immaginativa cerca di fare il vuoto e rendere dicibili le rugosità di una Terra ormai senza visceri, nel tentativo di manifestarne le pliche e gli anfratti. L'autore, in tal caso, muove le fila da un referente iconografico – il pavimento della Basilica di San Marco a Venezia – eleggibile a *mise en abyme* strutturante:

> Con qualche curiosità, e un po' di inquietudine, ho pensato: E se scomparisse tutto? tutto il contenuto e restasse, derelitto, suggestivo, il contenente? Un piano agitato su cui posare i piedi, ondulato come il pavimento di San Marco dove mi era stato spiegato che l'acqua della laguna ondeggiando là sotto aveva incurvato i mosaici. Una superficie modellata dal basso, in cui traspaiano goffe, grosse, ingrate le forme del mondo sotterraneo accatastate laggiù, sacchi, mucchi, masse, groppe… Le impronte di tutte le cose, alcune segrete, conturbanti: sentendo a tratti vagare nell'aria l'increspatura di un dialogo ctonio, troppo debole per farsi suono… (C80, 225)

Privato del suo contenuto solido, il globo terrestre incorre in una duplice rappresentazione: è spazio e destinazione ultima (come nel caso della Tarquinia[7]

[7] Cfr. PM, 63: "Anche nella cittadina c'erano stramberie; si vedeva per le strade prevalere nelle donne giovani un tipo fisico che a noi pareva etrusco spaccato, con gambe grandi e tozze, belle in un modo inelegante, ctoniche; gambe adatte a stare un po' sottoterra, emergendo dalla crosta solo tre quarti". Ma si veda anche DIS, 47, corsivo mio: "Il mio alloggio all'inizio, il primo ostello (Earlimount Hotel, tardo vittoriano, tra fronde e frasche fitte), aveva qualcosa di *ctonio*. Un'impressione curiosa, molto forte, di cui mi pare ora, scrivendo, di capire per la prima volta la natura: il luogo teneva dell'oltretomba". Per quanto concerne gli spazi ipogei, doveroso si fa l'accenno al seguente passo da *Fiori italiani*, relativo alla sede del giornale e allo spazio sotterraneo quale fucina: "L'ambiente umano del giornale aveva un'aria casalinga, quelle incrostazioni di vita locale così caratteristiche delle redazioni di provincia, almeno allora. Nel casalingo c'era qualcosa di sordido e di abbrutito, in parte per la durezza e crudezza del lavoro notturno; intenso insieme e sciamannato negli uffici al piano di sopra, e sfibrante *negli ipogei*. Questi non erano (come nella nostra poesia minore

dei *Piccoli maestri*, dove le tombe danno l'idea di "ricettacoli sotterranei di una civiltà scappata dal deserto della superficie", PM, 63); nonché cassa di risonanza di una *phoné* metallifera che nello spalancarsi su un sottosuolo di *mirabilia* rafforza ulteriormente la natura introiettiva di questo muoversi per strati, come se lo scendere al centro della Terra fosse, in fin dei conti, un precipitare dentro sé stessi. In un passaggio di *Bau-sète!*, l'autore insiste a più riprese su tale aspetto, per quanto l'idea di un vuoto Pianeta Terra si accompagni a una forte tensione onirica, complice anche la *vis* deformante del sonno (forse uno dei macro-temi del libro sul Dopoguerra):

> Dappertutto mi accompagnava il senso che il terreno fosse cavo. Lo si sentiva risuonare sotto i piedi, e ogni passo era seguito da echi. Negli spazi sottostanti si entrava qualche volta nel sonno: si imboccava uno spacco aperto nel fondo di una spelonca, e dopo un breve tratto, a una svolta compariva un corridoio scavato nel metallo, guardato da creature d'oro, grifoni, leopardi, arcieri pronti a scoccare. (BS, 50)

Il passo intensifica, ma soprattutto esplicita, quel che nei *Piccoli maestri* era soltanto accennato, come se Meneghello si spingesse sempre di più al limite di quella "voragine [...] sotto la superficie del mondo" (AM, 229) già vagheggiata ne *L'acqua di Malo*. Nondimeno, lo spazio geologico si fa labirinto e camera dei tesori ("nel fondo di una spelonca, e dopo un breve tratto, a una svolta compariva un corridoio", *ibidem*), dove il metallo prezioso per antonomasia diviene ora elemento araldico, al pari delle figure in cui si è solidificato. Per certi aspetti, *Bau-sète!* è letteralmente spinto al di sotto della crosta terrestre, come se la forza di gravità calamitasse la scrittura nelle zone più recondite del pianeta, tanto da rendere eloquenti la forza magnetica del nucleo e le componenti radioattive del mantello (cioè l'uranio e il torio), responsabili dell'attività vulcanica e soprattutto sismica. Meneghello si sente "inondato da radiazioni ignote" (BS, 102), a loro volta imputabili all'aura confusiva del Dopoguerra, al che "il filtro iperbolico della soggettività" (Pellegrini 2002, 101) vede la Storia di quel periodo farsi alterazione del campo magnetico:

> L'ambiguità anzitutto, la coesistenza di impulsi contrastanti. Come oscillava forte l'ago della bussola! C'erano *potenti attrazioni magnetiche, seppellite ora a fiore del terreno, ora negli strati profondi*. [...]
> L'impressione predominante era di essere immersi in un fluido, un mare di radiazioni. La luce pareva sfasata di qualche grado rispetto alla normale gamma del visibile. (BS, 50, corsivo mio)

del dopoguerra) la sede dei sospiri di impiegate coi riccioli, e con l'aria condizionata: erano davvero crudi, con crude luci, aria viziata, macchine strepitose" (FI, 163, corsivo mio).

Radioattività del mantello e magnetismo del nucleo[8], là dove quest'ultimo non manca di tradursi in una metaforica magnetizzante[9], attrattiva, complice anche l'*imagerie* metallica dello stesso libro (tra mezzi di locomozione, ferraglie, l'officina di famiglia e le cave di terra rossa).

1.2.1 Profondità, magma e residui

"Il profondo", scrive Meneghello in un passo del *Dispatrio*, "[è] una delle cose che ho più venerate" (DIS, 146), sulla scorta di un'epistemologia sotterranea per "le cose sublunari" (JUR, 95) pronte a incistarsi "sotto la superficie della nostra vita" (BS, 133). E per quanto talvolta serpeggi la tentazione di "allestire una necropoli" (MM, 289), l'autore non può opporsi alla forza che lo trascina con pervicacia al centro terrestre, preconizzando non solo la componente magmatica, ma soprattutto violandone la natura inscalfibile e parimenti infrangerne la resistenza interna: d'altronde, se l'immaginazione materiale struttura una psicologia del *contro* (Bachelard 1989, 39, trad. di Peduzzi, Citterio), la durezza della crosta alimenta la sfida tra l'essere umano e un mondo resistente (trad. *ibidem*). Un agone che, in Meneghello, si esplicita in due immagini ben precise e a loro volta complementari, in base a cui la scrittura diviene scavo, rottura e scasso. Sempre nel *Dispatrio*, l'autore fa riferimento all'atto di "scavare un pozzo profondissimo, scendere negli strati incandescenti" (DIS, 176), dove il raggiungimento del magma terrestre non solo si ricollega a una matrice infera, vieppiù sollecita tutta una serie di riflessioni *a latere* sulla composizione stessa della materia stellare[10], in una sorta di raffreddamento visivo pronto a solidificarne l'incandescenza, quasi passando dall'Inferno al Cocito: "A noi pare che la materia a mille o millecinquecento gradi sia molto calda, mentre rispetto all'interno delle stelle è materia praticamente glaciale" (*ibidem*). Ma il passo ci porta a fare i conti con uno dei lemmi chiave della poetica meneghelliana, e cioè la "materia", da

[8] Il nucleo della Terra è costituito da un nucleo interno solido formato esclusivamente di ferro e un nucleo interno liquido, composto da ferro e nichel. La rotazione del nucleo esterno è responsabile del campo magnetico terrestre.

[9] BS, 70: "Invece negli eventi di quegli ultimi giorni dell'aprile '45, alcune sequenze (non parlate) hanno una notevole forza magnetica"; ivi, 236: "Mah, sembra proprio che un po' della forza magnetica di questa Dama (che calamitava mio zio) abbia investito per induzione anche me".

[10] Nell'*Apprendistato*, la materia stellare non solo richiama in tralice la conformazione topografica dello spazio montano, ma non manca di legarsi all'*imagerie* metallica alimentante il macrotesto dell'autore. Cfr. NC, 48-49, corsivo mio: "Nell'anno trentesimo (press'a poco) della mia età, le soavi stelle presero a disperdersi negli spazi interminati, e la natura dell'universo ingoiò tutto. Le galassie sfrecciavano accelerando fuori misura, risucchiate non si capisce da cosa, e sparsi qua e là nello spazio c'erano gorghi senza fondo, invisibili, che introitavano *valanghe di materie luminose e oscure*: e c'erano, in lontananza, straordinari raccapriccianti oggetti quasi stellari cento miliardi di volte per così dire più massicci di una stella, centomila miliardi di volte più remoti"; e ivi, 372, corsivo mio: "Come le galassie che paiono roba vaporosa e sono invece pesantissime (*pesano infinitamente di più di mille grandi montagne d'acciaio*), così le bisacche della filanda, le galassie di leggerissime gallette insaccate".

intendersi non solo quale argomento o tematica, ma anche e soprattutto come sostanza fisica. Risulterebbe pleonastica, e per certi aspetti anche inutile, una mera ricognizione dei *loci* attestanti l'uso del termine, per quanto esso si leghi innegabilmente a una solidità intrinseca, a una *agency* materiale[11] che proprio indossando gli "occhiali" del geologo permette di essere esplicitata in maniera più ampia, non fosse altro perché la materia e la tensione al centro e alle profondità terrestri si legano in maniera indissolubile, spesso rimandando alla logica dello strato ("la materia di Thiene è [...] stratificata, e divisa in settori", MR, 230). Una materia cui è giocoforza accedere mediante quelli che Meneghello chiama "scassi terrestri" (ivi, 201):

> Il lavoro che comportano [le scritture letterarie che più mi interessano] si associa spesso al senso di uno scavo o di uno scandaglio. *Strati segreti*, fosse marine, *scassi terrestri*...[12] E mi ha sempre colpito, in questo contesto, l'importanza cruciale delle nostre parole, i loro misteriosi legami con le cose, la magia dei loro rapporti interni, le risonanze occulte...
> Mi sono persuaso, tra l'altro, e l'ho detto altre volte, che quando li portiamo (o li riportiamo alla luce), quando li esponiamo con le parole, questi *frammenti del reale*[13] *splendono*. Sarà forse l'antico mito di una "bellezza" intrinseca del creato, o quello di una presunta grazia illuminante che lo trasfigura... (Ivi, 201-202)

Indubbio è il riferimento all'ambito della scrittura, sia essa creativa o saggistica, ma è innegabile come il sottotesto geologico perduri e continui a strutturarsi secondo una serie irriducibile di richiami a distanza. Meneghello fa propria una metaforica lapidea (Coglitore 2004, 96), quasi la restituisce a livello fonico (si veda la petrosa ricorsività della *r*), esplicita l'estrazione materiale da un giacimento o da una riserva aurifera. E va da sé che questi reperti, o campioni che dir si voglia, siano frammenti. È l'autore stesso a rivelarlo in un passo del primo tomo delle *Carte*: "si opera per frammenti perché è in frammenti la materia" (C60, 142). La crosta terrestre, allora, quale sede di una memoria sepolta, il serbatoio di un "dialogo ctonio" (C80, 225) di cui i cocci di *Rivarotta*[14] si fanno immagine emblematica, vitale, eloquente, non poi tanto dissimili dagli esemplari di un lapidario e parimenti dotati di una "forza genetica" (RIV, 227)[15]. Lo scavo, insomma, speculare al "cavare" – come il *Cavar su i morti* di *Pomo pero* (93) – al riportare alla luce dei materiali che della luce si nutrono e si fanno *glassy*,

[11] Cfr. Salvadori 2017, 126 e segg.

[12] Corsivi miei.

[13] Corsivo mio.

[14] RIV, 266: "E inoltre (e in modo esemplare) la prodigiosa virtù dei cocci, questi frammenti di cose rotte che preservano con tanta forza la memoria scheggiata di ciò che è stato, quasi i semi di una realtà che non c'è più, ma che partendo da essi si può ricostruire".

[15] Ivi, 277: "Qualche volta tutto ciò che si può fare è di esibirli come in una vetrinetta, in veste di reperti da museo; ma qualche altra volta invece si cerca di farli rivivere, di riorganizzarli in forme armoniche, farli funzionare di bel nuovo se possibile farli brillare nella loro quasi inesauribile forza genetica – come un pezzo di moderna ceramica linguistica".

radianti, vetrosi, non senza richiamarsi al versante della gemmologia: "così mi appare oggi il retroterra della vita di mio cugino; alcuni dei cocci che disseppellisco luccicano e brillano" (C70, 185)[16]. Ma il nero ctonio non può brillare quando è il soggetto a addentrarvisi, al che "andare al centro" (C60, 121) può rivelarsi un'impresa rischiosa. E Meneghello ne rende conto in un passo dal primo volume delle *Carte*, in cui la miniera evocata in tralice non può non legarsi al Voreux di Zola e del suo *Germinal* (1885), per quanto l'autore ne amplifichi la vastità sotterranea in una bolla di sospensione pietrificante:

> Pozzi lunghi e profondi, molto più di quelli delle miniere, smisurati, dove si cade così a lungo, con raccapriccio, che quando ti pare impossibile di non stare arrivando all'impatto, non ci arrivi, e il pozzo d'aria nera si prolunga, e tu hai tempo di annoiarti nel terrore. (C60, 121)

Se il pozzo, prima, era punto di accesso alle profondità terrestri, nel riecheggiare i cunicoli adibiti all'attività mineraria adesso esaspera il vuoto geologico di una Terra fattasi percorribile internamente, e al tempo stesso rovescia il "pozzo della corte dei nonni" di *Pomo pero* (PP, 78), lì sigillato da una "lastra tonda di pietra" (*ibidem*) e ora fattosi spazio terrorizzante. Ci avviciniamo al centro, al suo nucleo attrattivo, al termine di questa diacronia che davvero potrebbe chiudersi con un passaggio, stavolta dal secondo volume delle *Carte*, intitolato non a caso *Nei dintorni del centro*[17], dove la pagina brucia, si fa effusiva, magmatica. È il Meneghello geologo, nuovamente, a parlare, che ora seziona e spalanca, come un "Mosé sul Mar Rosso", la superficie un tempo dura e inscalfibile. L'estratto, come ben si intuisce, è quasi una chiosa ai *Piccoli maestri*:

> Era falsa l'impressione di essere stati (per caso) nei dintorni del centro, durante la guerra? Del tutto genuina fu certamente la percezione, in quei mesi, che il mondo civile aveva generato un mostruoso impianto di male "assoluto" (eravamo addestrati a parlare così e forse a pensare per paroloni), nel quale si era intravvisto il rovescio delle cose.

[16] Non sempre, ovviamente, il materiale riportato alla luce risplende, come nel caso di questo passo dall'*Apprendistato*: "Roba seppellita, come statue cinesi di terracotta... Necropoli della mente, scavi... Il *point* di questa roba è proprio che la si disseppellisce: è roba antica, per tanti anni restata senza contatto col mondo esterno, e che in questa luce appare cruda, strana" (NC, 29).

[17] Non mancano tuttavia casi in cui la crosta si oppone allo spazio stellare (C60, 487-488: "Questo è il panorama visto dalla ricca crosta. Dalla specola galattica altra è la prospettiva. Ivi non gravità in forma di viscosa palla, ma liberi fiotti, scivolate, equidistanza dalle sopravvivenze… Scomposte le patterne, traspare il fiume sotterraneo della realtà… Dunque i nostri 'ideali', pignatta maleolente, erano di origine ferina!"), con il conseguente respingimento del soggetto che in tal modo assume una visuale galattica del Pianeta Terra (C70, 343, corsivo mio: "La potenza della prima accelerazione mi ha sorpreso: la spinta mi era come entrata nel corpo, ero io che acceleravo con l'impeto di un treno, di sette treni… La cràsnaia crosta restava violentemente indietro, recedeva come il contenuto dei sogni. Ben presto fu un oggetto isolato nello spazio; l'alto e il basso si capovolsero; appesa *lassù c'era una palla biancoceleste, con una campitura di strisce verdi e marrone*").

> Si stava su una piattaforma, una zona da esplorazione illuministica: in mezzo al terriccio si apriva la bocca di una voragine. Questa entrava nel terriccio, poi nella roccia, poi nel magma, e giù fino all'inferno. (C70, 422)

Ha scritto Daniela Bombara che "il buio, l'orrore, l'angoscia, ma anche la profonda bellezza dell'universo ctonio, consentono alla vista e alla mente dell'uomo, fin dal viaggio nell'oltretomba dantesco, [...] di acquisire una maggiore acutezza" (2018, 2), al che "l'esperienza nelle bassure infernali si trasforma in ermeneutica del mondo di superficie"[18]. Può, allora, questo spaccato della superficie terrestre, nonché l'addentrarsi fino al nucleo e a un inferno di lava, farsi *speculum* rovesciato per la maturazione di altro *ethos*? Mi viene da pensare a quel che Michael Bachtin ebbe modo di affermare a proposito dell'opera di Dostoevskij – "tutto nel suo mondo vive esattamente al confine con il proprio contrario" (1968 [1929], 72, trad. di Garritano) – ed è innegabile come la discesa ctonia sia, a conti fatti, uno sprofondare in sostrati indicibili, in una zona di ambivalenze in cui le forze telluriche squarciano quella crosta da cui il nostro tragitto ha preso le mosse financo a esibirla. Meneghello opera per sezioni, legge gli strati della litosfera e li volge in racconto, senza mai perdere di vista quella dialettica tra *supero* e *infero* che, in un certo senso, finisce per coinvolgere le pietre, i minerali e le componenti stesse della litosfera (modellati da forze telluriche e poi riportati alla luce). Ed ecco allora che la materia si fonde, diviene viscosa[19], oscillante tra il magma e la lava: se il primo designa la roccia fusa che si trova ancora all'interno della crosta terrestre; la seconda rimanda al magma eruttato (quindi venuto "alla luce") e ormai privo dei gas originari. L'antitesi *dentro/fuori* si ripresenta in queste due immagini della litosfera allo stato liquido, che esteriorizzano il calore del nucleo terrestre e il suo essere fucina incessante di concrezioni. Sempre nei *Piccoli maestri*, Meneghello imbriglia una metaforica lavica[20], dove i sismi della Storia finiscono per incrinare e aprire la dura crosta: "ora la stagione era come un festino confuso, in quel momento di anarchia che prelude alla fine. Dai nostri crinali pareva di sentir muoversi il terreno, come se l'Italia in basso si crepasse, e mandasse su una lava disordinata" (PM, 311). La componente tellurica si manifesta, fuoriesce, quasi preannuncia un inferno sulla terra, e non è casuale che il libro sulla Resistenza si leghi, proprio seguendo queste assonanze magmatiche, a un altro testo cardine del canone resistenziale. Mi riferisco al *Partigiano Johnny* (1968) di Beppe Fenoglio, che Meneghello commenta eleggendo il magma[21] a

[18] Sulle rappresentazioni del sottosuolo in letteratura, cfr. anche Tenca 2020.

[19] In *Maredè, maredè...*, Meneghello farà riferimento a una "viscosità fonologica" dei nomi propri di persona (MM, 186). Viceversa, nel capitolo XIX di *Libera nos a malo*, il Sole sorto all'alba è una "piccola palla fluida" (LNM, 141), nonché "globulo di *materia fusa*" (*ibidem*, corsivo mio).

[20] Cfr. C70, 413: "Lapilli. Quanto 'fa' la Giulietta; i rubinetti giò-ponti; i loden originali e d'imitazione; i metri-cuadri degli appartamenti; le cubature, compresi e non compresi i muri; cuanto al metro cuadro a Vicenza, cuanto a Cortina, cuanto al metro-cubo nella valle di Josaphat".

[21] Si veda anche l'accostamento cromatico rame-magma di MM, 204: " 'versare sul panaro': sottintendendosi sempre 'dal caliero' di rame, con gli accordi del roseo rame nel labbro, la

imago esplicativa di una poetica incandescente, dinamitarda: scrittura alimentata da un plutonismo[22] rovente e sempre prossima a liquefarsi. Cito:

> L'effetto di una lingua sconvolta [nel *Partigiano Jhonny*] è legato alla presenza nell'animo dello scrittore di una sottostante materia che ribolle. C'è *un magma rovente* di percezioni che si accavallano e fanno ressa, e la mente che le concepisce non riesce a esporle per vie ordinarie, non ne ha il tempo – si crea un ingorgo di spunti e di conati espressivi, quasi un effetto di balbuzie... (QNB, 48, corsivo mio)

Dalla crosta, siamo arrivati al centro, nel cuore pulsante di un sottotesto geologico che era necessario esplorare. Adesso, non resta altro che risalire, strato dopo strato, lungo le pieghe e i *mirabilia* di una scrittura che fa della geologia uno dei punti fondamentali di un immaginario-sistema.

1.3 Estrarre l'ossidiana. La litogenesi della scrittura

Col termine litogenesi si indicano i processi genetici ed evolutivi originanti, in natura, i diversi tipi di rocce: trasformazioni continue senza inizio né fine (Coglitore 2004, 18), che nel loro snodarsi lungo una cronologia millenaria conferiscono alla materia pietrosa "un non so che di solenne, di immutabile, di estremo, di imperituro o di già perito" (Caillois 2013 [1970], 13, trad. di Tizzo). Quel "*líthochronos*" già ravvisato da Bachelard (1989, 42, trad. di Peduzzi, Citterio), si apre a una materialità ancipite, che nell'oscillare tra il mondo fisico delle forme sensibili e quello psichico del vissuto spinge il soggetto scrivente a superare o estendere la materia nelle proprie immagini letterarie (Coglitore 2004, 24), financo alla consapevolezza che la roccia è il prodotto di trasformazioni continue: di una litogenesi che, proprio per il suo avere luogo al di sotto della crosta terrestre, "non ha alcun contatto con la vita che si muove" (*ibidem*) al di sopra e nel mondo, spesso ignara del vitalismo tellurico che la anima. Nondimeno, la litogenesi chiama in causa tre tipologie di rocce specifiche: le rocce magmatiche (originatesi dal raffreddamento e dalla cristallizzazione del magma terrestre); le rocce sedimentarie (derivanti dall'accumulo di sedimenti di varia origine e poi esposte all'erosione degli agenti esterni); e le rocce metamorfiche (la cui trasformazione dipende dal calore e dalla pressione degli elementi che le circondano).

Per Meneghello, la litogenesi della scrittura è indubbiamente tributaria di quella metaforica lapidea a cui abbiamo accennato poc'anzi, nel senso che l'autore concepisce l'oggetto libro e la forma *lògos* attraverso il filtro di un'immaginazione geologica, intimamente rocciosa, come se la scrittura avesse origine nel "piano inferiore del mondo" (PP, 183), da uno "scavo" e da un'apertura verso il centro terrestre. Lo si intuisce dalle immagini relative all'incubazione di

negra caligine sui fianchi, il giallo rutilante del magma interno [...]".

[22] Il Plutonismo è una teoria proposta del geologo scozzese James Hutton nella seconda metà del XVIII secolo, secondo la quale, nei processi generatori di rocce, dovevano essere presi in considerazione anche quelli magmatici, attribuibili cioè al "calore sotterraneo".

Libera nos a malo, legate non solo all'idea dello scavo, e quindi a un processo estrattivo, ma soprattutto a una solidità che affiora da strati sovrapposti[23], cui è giocoforza attingere con le mani ma anche e soprattutto con il piccone (il libro come estrazione, quindi):

> Quando uscì *Libera nos* e mi sentivo dire da più parti, per complimentarmi, che avevo "scavato" nella mia materia, di solito restavo un po' perplesso, e qualche volta a dirvi la verità mi veniva da ridere, perché non avevo affatto l'impressione di aver *scavato*, la mia roba non pareva seppellita in profondo, tutt'al più era stato come dissotterrare delle patate, che quando si tirano su, certo si vede che stavano un po' sottoterra, ma insomma fanno parte del mondo di ciò che è vivo, non sono reperti archeologici… Però devo dire che in seguito, passando il tempo, ho sentito che ciò che facevo con questo mio studio e grande amore retrospettivo per le cose del mio paese, veniva sempre più a somigliare a uno scavo. Ci sono effettivamente degli strati in basso, nei quali sono entrato a volte con gli strumenti abbastanza delicati dell'archeologo, ma altre volte con strumenti più rozzi, e in certi casi perfino col piccone per farmi strada dentro ai vòlti e ai loculi che ci sono sottoterra. (AM, 219, corsivo mio)

Persiste il senso della pratica archeologica e della scrittura quale rinvenimento di antichi reperti, ma basterà interrogare ulteriori *loci* per renderci conto di come i materiali costitutivi l'oggetto libro siano incorsi in una vera e propria diagenesi, ovverosia il processo che in geologia indica la formazione delle rocce sedimentarie: "terminando il primo 'libro di Malo', *Libera nos,* mi ricordo che avevo la netta sensazione di aver chiuso con questa materia, di essermi liberato interamente da tutto *il blocco* della materia paesana" (ivi, 217, corsivo mio). O ancora: "la materia di cui mi sono occupato finora forma alcuni *blocchi* distinti ma in parte sovrapposti" (MR, 100, corsivo mio). La sedimentazione della materia è bene espressa dall'idea del "blocco", da un accumularsi incessante che non solo si traduce nell'idea del libro quale roccia sedimentaria, ma al tempo

[23] Cfr. AM, 219: "La realtà a cui mi riferisco esiste a vari livelli, e le immagini con cui me la rappresento sono disposte a strati". O ancora, si legga il passo relativo agli strati cronologici del paese natale, *ibidem*: "Oggi per me gli strati cronologici principali sono ancora, in sostanza, gli stessi che avevo nominato venti anni fa in *Libera nos,* salvo che ora mi viene più naturale parlarne in sede archeologica. Intanto, sotto a tutto, c'è l'enorme strato preistorico che non conto nemmeno, che scende giù fino all'alto Medioevo, ai pampalughi gotici che ci hanno fondato; nel quale ho fatto delle modeste trivellazioni scherzose e serie. Da lì in su ci sono tre livelli nella zona degli scavi veri e propri: per primo, a partire dal basso, c'è il paese antico che è quello in sostanza di mio nonno, anzi forse si comincia da mia bisnonna, e poi di mio padre, diciamo fino alla sua gioventù, ai suoi sette anni di naia e di guerra nel secondo decennio del secolo. C'è poi il paese del secondo strato, quello dell'infanzia e gioventù mia, il paese degli anni '20 e '30; e finalmente lo strato numero tre, quello degli anni '40 e '50, fino al tempo in cui già scrivevo *Libera nos*. In seguito, quando stava prendendo forma *Pomo pero,* sopra a questo sito si era accumulata parecchia altra roba che veniva a costituire un ultimo e quarto livello, coi depositi recenti degli anni '60 e '70: uno spessore che era necessario attraversare per arrivare al resto".

stesso vede lo scrittore farsi *artifex*, fabbro[24], e di conseguenza fonderne le componenti metalliche, collocandosi in quell'"Essere della resistenza" (Bachelard 1989, 61, trad. di Peduzzi, Citterio) che si oppone alla durezza della materia, la modifica, partecipando della sua solidità intrinseca. Lo si intuisce a proposito della formazione di *Bau-séte!*: diagenesi e, parimenti, risultante di una metallurgia a posteriori. Cito:

> [In *Bau-sète*] ci sono vari strati e varie fasi di composizione. Il materiale originario, il supporto di base [...]. *Si è formata in questo modo un'accumulazione di materiali fortemente stratificati* [...]. Ho voluto introdurre qualche pezzo antico [...] per dare l'idea della sedimentazione [...]. Qualche volta ho voluto fondere due o più versioni [...] [anche se] *queste fusioni non riescono sempre del tutto*, ma si tentano lo stesso poiché ha il senso che ciascuna versione registri un tentativo indipendente di arrivare al nucleo di realtà che c'è negli episodi originari. (MR, 216-218, corsivi miei)

Non è casuale che, per il libro più metallico in assoluto, Meneghello operi per fusioni, innescando un passaggio di stato che nel trasformare quest'accumulo[25] di materiali (la materia, verrebbe da dire, come vera e propria metafora ossessiva) consente un accesso al "centro", al "nucleo di realtà" (*ibidem*). Libri, allora, come "ricavi" dal sottosuolo o da un giacimento (e in *Quaggiù nella biosfera* vi è proprio una sezione intitolata *Ricavi da Leda e la schioppa*) e in seguito pazientemente sgrezzati ("Si dovrebbe farsi l'abitudine di registrare e sgrezzare di giorno in giorno il materiale che ciascun giorno porta in copia quasi eccessiva", C60, 124)[26]; oppure latori di una pietrosità volontaria[27], di "pezzi" solidi,

[24] A cui si contrappone, nel macrotesto meneghelliano, la narrazione intorno alla materia argillosa e i relativi impasti che, a differenza della natura pirica della lavorazione metallica, si legano inevitabilmente al mondo delle acque. Emblematico il seguente passaggio da RIV, 267: "Mi piacerebbe dire qualcosa sulla materia che sta alla base di tutto questo, l'argilla (rinuncio naturalmente a usare le discriminazioni della terminologia specializzata). In dialetto la chiamiamo la crea, parola che per me è associata curiosamente con l'idea della creatività artistica, certo per una elementare associazione fonica, ma con nessi più profondi: dopotutto, Iddio non ci ha creati con la crea?".

[25] L'accumulo dei materiali, si badi bene, concerne altresì il sistema del dialetto, che in tal senso si struttura nella sua componente materiale e parimenti si sedimenta in vista di una futura estrazione: "Anche le mie parole vengono da antichi accumuli, dove trovo, non di rado vibranti di energia espressiva, i pezzi del dialetto ormai arcaico dei paesi dell'Alto Vicentino nei primi decenni del secolo, miracolosamente preservati (per così dire) sottoterra nella memoria" (MR, 333).

[26] Cfr. C60, 283: "Sgrezzare i materiali di alcune settimane".

[27] Non mancano casi in cui la parola-materia alimenta la volontà di guardare dentro le cose e quasi innescando una visione che è manomissione e violenza, cfr. ivi, 174: "Centrare i nuclei; innescare la fissione nucleare delle parole e dei pensieri. Se per sconvolgere e rinnovare armi tecnologia politica si sono dovuti prendere i mattoncini delle cose, gli atomi, e spaccare quelli, pare che per sconvolgere e rinnovare il discorso letterario bisognerebbe aggredire i mattoncini del discorso, le parole, le sillabe. Idea: un libro su una parola sola. Bombardarla coi raggi gamma, cercando di frantumarne il cuore, per liberare la carica probabilmente spa-

ruvidi, granulosi ("in ciò che scrivo cerco a tratti il roco. Se trovi pezzi di roco, lettore amabile, li ho voluti io: e uno di questi è questo", C60, 190). Ma i libri sono anche estroflessioni del *líthos*, al pari della punta di un *iceberg*, come nel caso di *Maredè, maredè…*: "*la parte sommitale*, la porzione emersa di una *massa di materiali* assai più ampia, migliaia di fogli, ora ospitati in buona parte al Fondo Manoscritti di Pavia" (MR, 238, corsivi miei). Il geologo Herbert Harold Read ha parlato delle rocce sedimentarie come "documenti storici" (1970 [1962], 21, trad. di Ippolito), e non è un caso che Meneghello le elegga a elementi costitutivi la genesi delle sue opere, senza contare il valore documentale del residuo e del sedimento, espresso dallo scrittore in uno dei *loci* di *Rivarotta*: "da giovane mi faceva tanta impressione l'aforisma che 'Tutto è storia': qui ho sentito, quasi toccato col dito, che ci sono piccole voragini di storia in ogni singolo aspetto dell'esperienza individuale o collettiva" (RIV, 274). Questo perché la storia delle rocce e quella degli esseri umani corrono di pari passo, ragion per cui le vestigia della litosfera si fanno – al pari dei "cocci" e della materia riportata alla luce – interrogabili e leggibili[28]. Ci sono casi, però, in cui le spie lessicali di queste metafore litogenetiche smascherano il Meneghello petrografo e conseguentemente rafforzano il legame tra la scrittura e il mondo geologico. Si legga il seguente passaggio da *Pomo pero*:

> Paese di calcestruzzo sottoterra, con poche gobbe che affiorano è un gioco fare un libro che non si può spaccare… Un giro di anni e di cose insignificanti ha costruito un blocco inamovibile — le forme che non contano più nulla per me e per il mio paese, si mantengono assurdamente vive nei loro *alveoli*, la loro gratuita potenza non cessa di stupirmi. (PP, 133, corsivo mio)

Il libro fa propria la "materia-durata" (Bachelard 1989, 42, trad. di Peduzzi, Citterio) della componente rocciosa e al tempo stesso si colloca al di sopra del transeunte, quasi preconizzando la "ceramica linguistica" (RIV, 277) poi posta a suggello di *Rivarotta*. Persiste l'idea del "blocco", di una materialità sedimentata e poi divenuta solida. Ma a noi interessa un lemma specifico, e cioè gli "alveoli" (PP, 133), che in geologia rimanda al fenomeno della corrasione e, specie nelle

ventosa che contiene. *How's that?*". Ciò è da ricondurre ai contatti tra Meneghello e la fisica delle particelle, operante una vera e propria scomposizione microscopica dei solidi (cfr. "i quark incistati nel materiale", in C80, 383).

[28] Prosegue Read a tale proposito: "Le rocce che si trovano alla superficie della terra non sono in equilibrio con l'ambiente circostante. Esse si sono formate in condizioni fisiche di solito profondamente dissimili da quelle del loro ambiente attuale e benché i minerali che le compongono sembrino inalterabili, in realtà sono sottoposti ad una lenta degradazione chimica e organica. Dalle rocce originali, che hanno composizione e mutue relazioni di tessitura dei loro componenti minerali dipendenti dall'ambiente in cui si sono formate, nascono ora nuovi minerali e nuove associazioni più consoni alle condizioni della superficie terrestre. Queste condizioni della superficie terrestre sono straordinariamente variabili e complesse […]" (1970, 22, trad. di Ippolito).

arenarie[29] (rocce sedimentarie, appunto), forma delle fossette circolari dette anche strutture alveolari (fig. 1). La pietra, allora, come superficie leggibile e chiave di accesso a una scrittura sedimentata che tuttavia non manca di guardare ad altri processi litogenetici, come ad esempio quello relativo alle rocce magmatiche. Nella presentazione dei *Piccoli maestri* – inviata da Luigi Meneghello il 4 febbraio 1964 alla casa editrice Feltrinelli, e ora posta nella riedizione BUR del 2021 – lo scrittore guarda a *Libera nos a malo* come alla risultante di una "singolare eruzione" (PM, 41). Lo stesso dicasi per *Il Dispatrio*, la cui formazione oscilla tra la raccolta di "ciottoli" litoranei ("ciò che vorrei fare in questo libretto è raccogliere da spiagge lontane dove sono dispersi alcuni frammenti di ciò che chiamo il mio dispatrio", DIS, 45) e il ricavo da un magma non ancora eruttato: "[*Il Dispatrio*] l'ho cavato da un magma di materiali scaturiti e sedimentati nel corso di decenni" (MR, 126). Un'immagine, questa, che acquista corpo in uno splendido passaggio del terzo tomo delle *Carte*:

> Estrarre "salvezza" dallo scrivere: assurda pretesa, assurdo esercizio. Francesco lo sa: "È una specie di scavo continuo, un po' alla disperata perché la più parte del tempo non si trova niente. Vado a scavare in tutto quello che mi è capitato: scavo, butto via e ricomincio, perché sono convinto che in qualche parte là sotto deve esserci quello che cerco, i nuclei del materiale effusivo e il luccichio delle scorie vetrificate dove si vede risplendere, che cosa di preciso? come dirlo?". (C80, 258)

Per certi aspetti, il passo citato chiude e completa quel "c'interessa la crosta terrestre..." de *L'acqua di Malo* (AM, 231). Se prima abbiamo parlato di metaforica – o retorica – lapidea, l'estratto si fa collettore di *topoi*, nel richiamarsi alla natura *glassy* e cristallina di questi frammenti[30] (che non possono non rievocare il vetro vulcanico *par excellence*, e cioè l'ossidiana, fig. 2), nonché alla formazione del materiale costitutivo i libri dello scrittore: una formazione spontanea per naturale fuoriuscita di magma, poi solidificatosi nella parola scritta. Parola tributaria sovente di una geologia lessicale: dalle "pagliuzze del dialetto locale" (PM, 70) sulla lingua della Beata nei *Piccoli maestri* – pagliuzze aurifere, si badi bene, come testificato da un passaggio del quarto capitolo[31] – al "roccioso dialetto della valle" (BS, 155) di *Bau-sète!*; dal "ruvido dimorfismo delle parole" (MM, 92) agli epicentri che eleggono le parole a veri e propri sinonimi sismici[32]. La lingua si dispone geologicamente e si fa geografia *in texto* ("Una serie

[29] L'arenaria sarà poi presente in un estratto del secondo volume delle *Carte*: "Se dici magnolia, arenaria, io dico magnaria arenolia" (C70, 513).

[30] Cfr. C70, 185: "alcuni dei cocci che disseppellisco luccicano e brillano".

[31] PM, 108: "In questa stalla quella notte restai a dormire; gli occhi mi pungevano, e avevo l'impressione di calamitare le pagliuzze".

[32] Cfr. MM, 102, corsivo mio: "*Nèlo* (il nome) e *nèo*, così come suonano negli *epicentri* dell'elle evanescente, sembrano indistinguibili a chi ne sta fuori"; o ancora, ivi, 210, corsivo mio: "Un accenno a parte merita la 'erre' schiota, un modo di proferire la 'erre' in VIC (o del resto anche in rr) che noi vicini giudichiamo molto caratteristico della gente di Schio e ci vantiamo di saper riconoscere con facilità, anche in un gruppo di persone con altre specie di 'erre'

di piccoli crinali a cui ci affacciamo, di qua senza elle evanescente, di là con: e ci coglioniamo bonariamente a vicenda, ci facciamo il verso. O a rovescio, non crinali, ma una serie di fossatelli divisori", ivi 206), è accumulo di ciottoli e sassi ("qualche volta la rima si tira addosso la montagnola delle parole ausiliarie e resta schiacciata", JUR, 65), è punto di raccordo tra la crosta terrestre e le vastità del cielo, a riprova di come lo spazio geologico sia sempre animato da un dinamismo di forze opposte, pronte a diramarsi in due direzioni, dalla litosfera alla stratosfera:

> Negli ultimi anni sono spuntati tra i nostri contemporanei dei personaggi di spicco che ti chiedi: "C'è un italiano più bogus ('grossolanamente spurio', un intensivo di 'falso') di lui?". Ma la risposta è "No, non c'è". Sono tutti nel grado ultimo del bogus, oltre il quale c'è roccia se guardi per così, ma se guardi invece per così c'è stratosfera, infinito. (NC, 75)
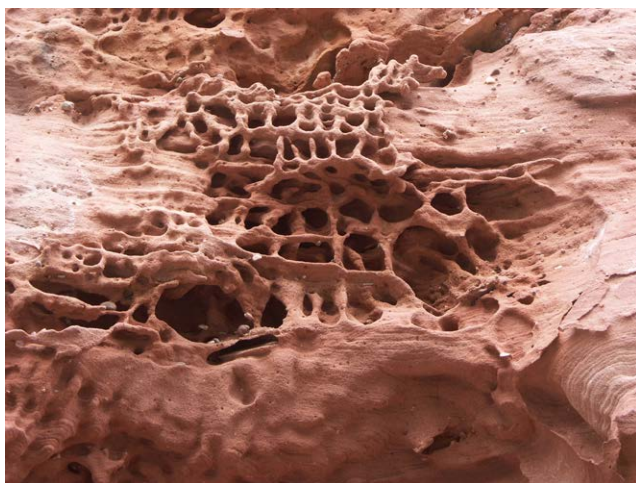
Fig. 1 – Struttura alveolare in seguito a corrasione, Rüdiger Kratz, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Buntsandstein_Waben.jpg>,CC BY-SA 3.0

esotiche o insolite: ma che non è facile invece imitare in modo convincente. Non so come la si definirebbe in fonetica: penso che sia una variante molto marcata dell''erre' uvulare. Il fenomeno investe un'area ristretta, *con uno dei suoi epicentri* nella cittadina stessa".

Fig. 2 – Campioni di ossidiana, collezione privata

1.4 Nel "fondo impietrato". Dalla roccia al *lapis eloquens*

Volendo far nostro il *pensum* di Bachelard, "se si vogliono seguire le immagini materiali nella loro profondità [...] non si potrà ignorare il prestigio dei minerali sotterranei, come se la profondità della sostanza e quella della miniera sviluppassero un loro valore simbolico" (1989, 234, trad. di Peduzzi, Citterio): profondità che, in Meneghello, propizia una discesa nella materia rocciosa, nell'alveo generativo da cui "ricavare" la componente dei propri libri. Resta perciò da analizzare quella che, sulla scorta di Valeria Chiore, definirei "*imagerie* pietrosa" (1994, 125) e che a livello testuale si esplicita lungo due direttrici specifiche: da un lato, il corpo solido della pietra; dall'altro, la pietra quale concrezione retorica, spesso associata all'idea di durezza e pertanto volta a attivare la *vis* immaginativa di un lapidario che, al pari delle sue componenti, si cela in traslati o petrosità metaforiche.

"In principio fu la ghiaia" (BS, 185), scrive l'autore in un passaggio di *Bausete!*, e lì il riferimento andava a toccare "il nuovo corso della nostra storia [che] si aperse con la stagione dei ricuperi" (*ibidem*), quei gran "mucchi di materiale militare" (*ibidem*) che si erano accatastati a ogni angolo dopo i bombardamenti della guerra. Eppure, proprio perché il Dopoguerra è da intendersi come periodo di "rinascenza", o comunque di ritorno alla vita, quel passo non può eleggere la componente pietrosa (o ghiaiosa che dir si voglia) a materiale generativo – si pensi al *Deuteronomio* 32, 18: "La Roccia, che ti ha generato, tu hai trascurato"[33] – o ri-generativo. In quest'ultimo caso, il riferimento va al mito classico di Deu-

[33] Nei *Piccoli maestri*, Meneghello fa riferimento a una "santa ghiaia" (PM, 73).

calione e Pirra, dove gli unici due sopravvissuti al diluvio universale gettavano sassi alle proprie spalle per poi vederli tramutare in esseri umani[34]. Il mitologema, a tale altezza, attiva delle matrici universali che indubbiamente si legano alle valenze molteplici della *petragenitrix* (Eliade 2004 [1956], 36, trad. di Sircana)[35], che nell'oscillare tra iconismo e aniconismo (Cusumano 2019, 115) precede l'uomo ed è iscrizione della genesi (ivi, 1), legandosi in Meneghello a quel "caos iniziale in cui le forme erano indifferenziate" (JUR, 95). La pietra è "il punto di incontro tra le forze e le forme" (Caillois 2013, 13, trad. di Tizzo), una presenza "autonoma, ma anche anteriore al soggetto" (Chiore 1994, 127); è "elemento fondante della costruzione, simbolo della Terra-madre e delle relazioni fra cielo e terra, concrezione primitiva dell'anima, immagine della stabilità, dell'equilibrio, della compiutezza e della durata, paradigma dello spazio e del tempo" (Cusumano 2019, 114), nonché prima risultante della "mediazione strumentale nella storia dell'uomo tra natura e cultura, tra mano e ragione" (*ibidem*). La pietra è ambivalente, sprigiona forze attrattive ma anche "potenze telluriche aggressive e rovinose" (ivi, 3), in cui traspare la medusea seduzione che immobilizza e pietrifica, com'è accaduto al Monte Piàn nei pressi di Malo: un elefante fattosi roccia subito dopo averla sfiorata. Cito:

> L'approccio da levante è il più strano. È come se ci fosse stato un elefante, o una bestia molto simile, che camminava verso Schio rimorchiandosi dietro un erpice di collinette; arrivando all' ansa del torrente, che doveva essere pieno di acqua a quei tempi, avrà voluto bere una sbruffata, e allungò la proboscide. A questo punto cominciò ad affondare (c'era palude, si vede, a sud del torrente) e affondò circa tre quarti, poi deve aver toccato roccia e si fermò. Ora è tutto roccia anche lui, ed è Monte Piàn. La testa si vede bene arrivando da Thiene, profilata in scuro contro il fondale alto delle altre colline a ponente; ma per vederla di pieno bisogna spostarsi un po' in giù, alla Vacchetta per esempio. Ha la massa poliedrica a facce ampie, irregolari e armoniose che è tipica del cranio degli elefanti, e l'angolo giusto della testa di un elefante in marcia; la proboscide è distesa in avanti, mezza interrata e mezza fuori; ci è cresciuta sopra una natta con qualche pelo, che è il Castello, e proprio sulla punta c'è il paese. (LNM, 155)

Meneghello attinge alle immagini di Medusa, di Mida, e parimenti all'episodio biblico della moglie di Lot, e sin dal primo libro dischiude le potenzialità letali insite nella materia pietrosa e soprattutto la sua afasica consistenza. "Erano oggetti muti, raggelati;" – si legge sempre in *Libera nos* –"sentivo che è

[34] Nelle *Metamorfosi* ovidiane, l'oracolo di Temi così esorta i due coniugi: "Allontanatevi dal tempio e copritevi il capo, sciogliete le cinture delle vesti e buttate dietro le spalle le ossa della gran madre" (Ovidio 2013, 69, trad. di Scivoletto). Per quanto concerne, invece, il sottotesto litologico del mito, cfr. Stucchi 2012 (per la metamorfosi minerale-umano) e Borghini 1983 (a proposito del lancio delle pietre).

[35] Cfr. Eliade 2004, 39, trad. di Sircana: "Che la pietra sia un'immagine archetipa che esprime nello stesso tempo la realtà assoluta, la Vita e il sacro, è provato dai numerosi miti sugli dèi nati dalla *petragenitrix*, assimilata alla Grande Dea, la *matrix mundi*".

per sua natura insopportabile a una creatura che parla che ci siano cose, materia; mi pareva di *vedere* che cos'è nel suo *ultimo fondo impietrato*[36] la nostra vita" (LNM, 90). La durezza del *líthos* restituisce una prospettiva fallace e a scotomi ("mi pareva di vedere", *ibidem*), al che il divenire-pietra si dirama, in quello che è il macrotesto dell'autore, per plurime traiettorie, sempre accompagnandosi a metafore della durezza, dove "la parola duro è motivo di una forza umana, il segno di un corruccio o di un orgoglio [...] [,] una parola che non può restare tranquillamente nelle cose" (Bachelard 1989, 79, trad. di Peduzzi, Citterio). Non sono solo i sentimenti a pietrificarsi, sogghignando al pari di una Gorgone ("L'odio, l'orrore pietrificato", C80, 224), quanto piuttosto i luoghi: da Pedescala, che "pareva impietrito" (BS, 154), a un paese di cui Meneghello, nel primo volume delle *Carte*, non riesce proprio a rammentare il nome e che, non a caso, si offusca sotto la cappa di una morte ancora recente:

> Non è Nevers... Come si chiama quel dannato posto? Caorsa? Non è Poitiers: c'è una chiesa vistosa, che si va in su per arrivarci; il luogo è folto, pietroso, piuttosto *grim*... È strano che il nome non mi venga in mente, ci sono andato in pellegrinaggio, un gran viaggio sconclusionato... È una capitale, in piccolo, un centro regionale: è in mezzo a un gran mare di terra, comincia quasi certamente per C. Sono inceppato. Forse l'oscuramento del nome è per occultare la parte funebre di quella visita, il senso di una commemorazione personale senza *point*. (C60, 97)

In altri casi, è la struttura stessa del luogo, cioè la sua conformazione topografica e di conseguenza rocciosa, ad alimentare l'immaginario stesso e informare una metaforica alimentata da un sottile gioco di corrispondenze cromatiche: uno scambio di referenti ben esemplificato da questa breccia poetica, dove il deposito di sedimenti portati a valle dal movimento dei ghiacciai (la morena) rende petrosa persino l'aria che si respira:

> L'aria pare pietra a lastre
> ce n'è un miglio tra l'altana
> della villa e la chiesa del paese
> sul ciglio della morena (Ivi, 235)

Si noti, specie nel primo e nell'ultimo verso, l'allitterante rugosità della *r* (a*r*ia, pa*r*e, piet*r*a, last*r*e, mo*r*ena) che quasi incornicia il lento fluire del secondo e del terzo, a riprova di come l'immaginario roccioso sia percepibile anche a livello fonico, fungendo in tal modo da ancoraggio con la realtà circostante. E se in alcuni *loci* testuali serpeggia lo spettro del Dante petroso ("Presi furtivamente un paio di fotografie che vennero poi plumbee e *petrose*", ivi, 18, corsivo mio); in altri, la roccia, pur rimanendo imbrigliata nel gioco metaforico, è come restituita a sé stessa, preconizzando la sua *imago* tangibile e materiale. In *Libera*

[36] Corsivo mio.

nos, ad esempio, essa si fa basamento tra litosfera e suolo, non senza chiamare in causa le ibridazioni col mondo vegetale ("ma se la vita religiosa del paese era fondata su questa roccia, la sua superficie era cosparsa di un florido humus in cui affondava radici fitte una vegetazione di *peccati veniali* e di devozioni non necessarie ma consigliabili per tre motivi", LNM, 90); in *Fiori italiani*, al contrario, la roccia si fa *trait d'union* tra due testi fondamentali nell'educazione del giovane S.: l'*Astichello* di Giacomo Zanella e l'*Iliade* nella versione di Vincenzo Monti ("dall'Astichello per facili roccette si arrivava direttamente allo Scamandro", FI, 55)[37]. Ma la pietra è anche Tempo (sia esso scheggiato[38] o tornato all'origine[39]), custode della memoria[40], e nel passare dalle metafore ai *realia* trascina chi legge in un tellurismo parcellizzato, addomesticato o temuto, in una serie di diacronie che per certi aspetti ci portano a dragare il testo, scavarlo, e rinvenire di conseguenza le sue componenti lapidee. Componenti che ribadiscono il ruolo mediatore della pietra tra natura e cultura, tra mano[41] e ragione (Cusumano 2019, 117), come ben si intuisce dal capitolo XI di *Libera nos* relativo alle gare di atletica e, nella fattispecie, al lancio del peso:

> dovemmo trovare una pietra di sette chili e due etti, e smontammo ampi settori della mura di Maule, pesando i pezzi sulla stadera. Il peso specifico delle pietre varia alquanto, ce n'erano di colossali che poi non facevano il peso, e c'erano dei nanerottoli neri che pesavano otto chili e più. Finalmente trovammo quella buona: la si prendeva in due o tre, la si metteva sulla spalla dell'atleta, si aspettava che trovasse l'equilibrio, poi si mollava tutto; l'atleta scaricava la pietra e si procedeva alla misurazione del lancio. (LNM,131)

[37] "Ti trarrà lo Scamandro impetuoso" (Omero 1825, XXXI, 165).

[38] Cfr. PM, 55: "il tempo aveva preso una martellata e i frammenti volteggiavano in aria". Ma cfr. anche C70, 205, corsivo mio: "il moderno è una *frana* di tempo nuovo".

[39] Cfr. ivi, 170: "il tempo non c'era, l'avevano bevuto le rocce".

[40] Cfr. C60, 141: "Pare che la memoria sia come una serie di pozzetti, col loro orlo di pietra, che pescano separatamente nelle falde acquifere...".

[41] Sulla lavorazione della pietra, cfr. PP, 115, in cui figura tra le altre cose un rimando a uno delle concretizzazioni pietrose *par excellence*, ovverosia la sfinge: "Oggi è giornata di festa e di riposo e perciò lavorano di pieno. C'è un cicaleccio di scalpelli, si sente che da tutte le parti assalgono la pietra e il mattone con grande energia e disordine. Batte il martello, scroscia il mattone-forato, stride la sega che sega, si direbbe, la pietra. Anche fare la casa è ancora un fatto anarchico in Italia. Hanno ingaggiato parenti, preso in prestito macchine, hanno fatto una specie di cantiere, abusivo direi. Sono operai che lavorano qui solo di sera, quando hanno finito in fabbrica, e naturalmente la festa. Hanno la macchina per fare o disfare la malta; uno spala sabbia o ghiaia; tira sbadilate contro un telaio con la rete, si vede dai movimenti calibrati e perfetti che è un contadino. Sono tutti per formazione operai-contadini, s'ingegnano bene, un bel pezzo delle strutture è già fatto, si distingue già l'ossatura degli interni in costruzione. In quello che sarà l'appartamento di sopra hanno messo intanto i conigli. Bianchi in soggiorno, caffellatte nel reparto-notte, separati da un tramezzo. Nelle giornate del gran caldo quando nessuno lavora li osservo con apprensione. Paiono sfibrati, siedono come piccole sfingi" (PP, 115).

Ma la pietra, specie nel primo libro – che "attinge la sua materia dal mondo artigiano e contadino di Malo" (Pellegrini 2002, 53) – è anche e soprattutto sostrato basilare della costruzione (Cusumano 2019, 117) e per questo piegata alle funzioni dell'abitare (ivi, 7). Nelle cucine maladensi, ad esempio,"l'acquaio è un'unica grande lastra di pietra viva, sopra di esso sono appesi ad una grossa mensola i grandi secchi di rame in cui si tiene l'acqua che si va a prendere alla fontana pubblica più vicina", (LNM, 163), e la "pietra viva" (*ibidem*) ritornerà anche nella rievocazione dell'abitazione natale dello scrittore ne *L'acqua di Malo*:

> Sono luoghi che hanno una potenza evocativa sproporzionata alla loro importanza, non si sa perché proprio lì si sia prodotto questo *imprinting*: nella mia vecchia casa, per esempio, c'era il pianerottolo in cima alle scale. Si saliva per belle scale di pietra viva: a un primo pianerottolo, nudo, disadorno, sparuto, molto bello, un pianerottolo a mattoni con una finestrella a inferriata che di nuovo guardava verso qui, e da cui salendo ancora si arrivava a un più ampio, dimesso, in apparenza banale luogo a pianta rettangolare. (AM, 221)

Diverso è il caso del pozzo nella corte dei nonni in *Pomo pero*, che in un certo senso si lega alla larvata tensione del libro che "tende al nocciolo di materia primordiale [,][...] alla sfera pre-logica" (Pellegrini 2002, 69). Cito:

> Il pozzo nella corte dei nonni era quasi a livello dello sterrato, sigillato da una *lastra tonda di pietra*. Quando gli uomini e le donne abbattuti dal caldo del meriggio dormivano con rauchi sospiri sui letti, questa pietra sforzata con pali e leve si spostava e la bocca del pozzo si scoperchiava. Veniva su una sorta di soffio freddo, di natura umida e indistinta, che atterriva e inebriava: ci si accostava carponi, si strisciava per terra fino ad arrivare a filo del vuoto magico con la fronte, con gli occhi. (PP, 78, corsivo mio)

Nel situarsi "quasi a livello dello sterrato" (*ibidem*), il pertugio prelude alla "cavatura" dei morti con cui si inaugura la seconda parte del libro, e proprio per questo rievoca le potenze aggressive e rovinose del *líthos*, di un centro terrestre cui si accede per voragini e spaccature. Proprio per tale ragione, la pietra è ipostasi di una liminalità solida, oltre la quale si attua una "prospettiva di intensità sostanzialmente infinita" (Bachelard 1994, 33, trad. di Peduzzi, Citterio). La profondità libera l'immaginazione dalle sue briglie e la getta nelle dinamiche multiformi del sogno, in un susseguirsi di risonanze e percezioni alterate che dinamizzando la psiche elegge quella "lastra tonda di pietra" (PP, 78) a sigillo di un pagano sepolcro, di un oltretomba fiabesco alimentante le *rêveries* infantili. E il passo appena citato, proprio in virtù di assonanze intratestuali, sembra in un certo senso acquisire pregnanza in un estratto dal terzo volume delle *Carte*, dove l'alterazione tra sogno e veglia richiama a sé un tellurismo che è anche e soprattutto devastazione:

> Ho davanti e sopra di me *un gran disco di pietra* che frigge leggermente agli orli, sospeso in un campo viola. Non accenna a schiacciarmi, ma sento che questo può

> cominciare ad accadere da un momento all'altro. Ho le mani conserte, come se pregassi (c'erano due modi di atteggiare le mani per la preghiera: giunte, e così). A Thira, *nella grotta*, mi sono sentita invadere da un fiotto di terrore, non era un terrore normale, era qualcosa di peggio, *uno sgomento traumatico* (scoramento e catastrofe) che comprendeva anche il crollo dei blocchi della volta, una cosa schiacciante e soffocante, molto orribile. Non avveniva ancora ma era in arrivo… avrei potuto correre fuori, con scarse speranze, e del resto anche fuori c'era la minaccia dei blocchi del cielo, e il crollo o lo scoppio della faccia del monte. Questo "fuori" ora lo avevo davanti, ero uscita, c'era un bacino di acquiccia agitata, e in mezzo vedevo nascere alcuni nuovi isolotti con la schiena porosa, e più lontano creparsi il cerchio dell'isola e spostarsi in là il moncone striato, e ballare il golfo color del vino, mentre da sud irrompeva tutto il mare africano, in un'ondata singola, alta più del paese. (C80, 107, corsivi miei)

Dalla "lastra di pietra tonda" (PP, 78) al "disco di pietra" (C80, 107). L'estratto muove le fila da una specifica localizzazione geografica, ovverosia il capoluogo dell'Isola di Santorini, da sempre in preda a eventi sismici ed eruzioni vulcaniche (già per questo *imago* della carica devastante dei moti tellurici). Ma Meneghello intesse una narrazione al secondo grado, giacché il toponimo (cioè Thira) rimanda a quella che i geologi hanno definito come "Eruzione minoica" – uno dei più grandi eventi vulcanici mai accaduti sulla terra – che nel secondo millennio avanti Cristo devastò l'isola[42] e le popolazioni lì residenti, oltre ad aver ispirato la narrazione platonica del mito di Atlantide. Santorini, infatti, sorge nei pressi del vulcano sottomarino Kouloumbus, che nel passo appena citato sembra essere in piena attività, al che la grotta – probabilmente quella di Zoodochos, situata nella parte antica di Thira – diviene dimora ultima, un punto di contatto tra l'intimità ctonia e dell'essere umano, là dove la prima finisce per sopraffare il secondo e si fa punto di origine di una catastrofe prossima, in cui la roccia si fa violenta ("ho sentito il creparsi"; "la grotta ha ricominciato a cadermi addosso", *ibidem*) e sconquassa altresì lo spazio marino in uno *tsunami* che si profila all'orizzonte ("irrompeva tutto il mare africano, in un'ondata singola, alta più del paese", *ibidem*). Ma la grotta è anche e soprattutto il simbolo del riposo (Bachelard 1994, 152, trad. di Peduzzi, Citterio), su cui l'estratto appena citato si chiude, nel tentativo di addomesticarne la dirompenza grazie anche, e soprattutto, a una mantica della luce, che nell'opporsi al nero delle cavità speleologiche ne neutralizza l'*habitus* pernicioso ma soprattutto la ricompone in una geografia a misura dell'essere umano:

> *Ho acceso la luce*, mi sono alzata, l'umida tana si è ricomposta, lo sgomento è sceso di colpo al livello dei miei piedi nudi, poi sotto, e lo sentivo sciacquare.

[42] Cfr. Sigurðsson *et. al.* 2006, 337: "The Minoan eruption of the Santorini volcano has remained of great interest to geologists, historians, and archeologists because of its possible impact on the Minoan civilization in Crete and on the Cycladic islands. The eruption generated pyroclastic flows as well as widespread volcanic ash fallout".

> Ho aspettato che il respiro mi tornasse normale, piano piano mi sono distesa sul lettino, ho spento la luce. Tutto si è crepato di nuovo, la grotta ha ricominciato a cadermi addosso, ma l'ho arrestata e sorretta col debole fluido della luce. I fievoli fotoni reggevano il monte senza sforzo, mi scherzavano intorno. *Ho imparato di bel nuovo le forme della grotta, le ho ricomposte…* Ho sentito che stavano su, così ho spento la luce e ho sostenuto il monte finché mi sono addormentata. (C80, 107, corsivi miei)

Il disco roccioso della grotta di Thira, non certo di naturale fattura, ci porta a fare i conti con quello che è il ruolo teofanico della pietra (Cusumano 2019, 115), tanto da divenire sede elettiva del mistero e conseguentemente ierofania. Come ha affermato Mircea Eliade a proposito dei popoli primitivi, "la durezza, la ruvidità e la permanenza della materia sono una ierofania. Non v'è nulla di più immediato e di più autonomo nella pienezza della sua forza, e non v'è nulla di più nobile e di più terrificante della roccia maestosa" (1976 [1948], 222, trad. di Vacca). E tornano alla memoria i megaliti di Stonehenge, così come i *dolmen* e i *menhir*. Questi ultimi, costituiti da un unico monolite (a differenza del *dolmen* che, invece, è un assemblamento di più blocchi rocciosi), sono come rievocati in un passo di *Libera nos*, ove la pietra risponde in tutto e per tutto alle considerazioni di Eliade in merito alle componenti del *tellus*, e nello specifico alla sua capacità di incutere terrore e rivelarsi alla stregua di *monstrum*:

> I dileggiatori non sapevano che cosa gli sarebbe accaduto se il nonno gli avesse messo le mani addosso, ma per fortuna il nonno non si arrabbiò. C'era lì per terra un mostruoso blocco di pietra bislungo, destinato a essere messo in piedi con argani e leve per una futura costruzione. Ci sarebbe voluta naturalmente una squadra di muratori robusti e decisi.
> Mio nonno circondò il monolito con le braccia, lo alzò da terra e lo portò un po' a spasso. Poi lo rimise giù in piedi: la gente si raccomandava alla Madonna. In seguito la sacra rappresentazione fu vivamente applaudita. (LNM, 200)

Dal "mostruoso blocco di pietra" si passa "al monolito", al che il *líthos* si fa portatore dell'ambivalenza terrificante e sacrale ben desumibile anche a livello di progressione del testo; senza contare che il "monolito" non può non legarsi alla vita inglese di Meneghello e ad alcuni complessi megalitici dei territori d'oltremanica (penso, ad esempio, al Callanish Standing Stone in Scozia). La sacralità della pietra ci porta a contemplare il suo ruolo quale supporto scrittorio, che in Meneghello risponde a un'azione presentificante (cfr. Cusumano 2019, 115), atta a conferire alla materia lapidea il senso profondo della permanenza e della stabilità la elegge altresì a "memoria cristallizzata" (ivi, 119). Una memoria che chiama in causa quello che Ernestina Pellegrini ha definito come l'"estremo dispatrio" (2018, 69-85), e che sotto lo *speculum* di una prospettiva geologica vede la morte farsi letteralmente di pietra, giacché quest'ultima è la sola sostanza capace di sfidare il tempo, senza contare il rimando a una fase secca e luminosa del trapasso stesso, che strappa il corpo alla putrescenza e per certi aspetti esorcizza (ivi, 74) lo spettro di Thánatos. La lapide, dal latino *lapis*

(e cioè pietra), già a livello nominale sigla questa intima rispondenza tra litosfera e aldilà, eleggendo la zona cimiteriale a "spazio della memoria e rappresentazione simbolica" (Cappellari 2010, 44), in cui la lapide presentifica e al tempo stesso diviene stele, superficie leggibile, un vero e proprio racconto per pietra. Cito da *Libera nos a malo*:

> Dietro a destra c'è il cimitero. In cimitero si può abbracciare con uno sguardo la misura di questa comunità. Si gira fra le tombe *riconoscendo i nomi e le facce nei piccoli ritratti smaltati*, confrontando le date.
> *È come passeggiare in mezzo a una folla di conoscenti*: la storia recente del paese, e una parte di quella più remota, *è riassunta per capisaldi su queste lapidi*. Di qualcuno non mi ricordo più molto bene, ma loro mi conoscevano tutti, almeno sapevano di che famiglia sono. (LNM, 197, corsivi miei)

La lapide è scrittura e immagine, un iconotesto per pietra che nell'integrare scrittura e ritratto si affranca dalla sua patente di aniconismo e la cui lettura consente anche la ricomposizione *in extremis* di una genealogia (un po' come in apertura ai *Postumi* di *Pomo pero*). Qui, la corda della morte non solo chiama in causa il moto perpetuo del *líthos*, ma soprattutto si lega alla trascendenza ctonia dell'ipogeo mortuario, calamitando un'altra immagine del profondo già riscontrata nei paragrafi precedenti (cioè il "pozzo"):

> Dopo il funerale di mio papà, siamo andati tutto il giorno in giro con le macchine un po' a caso sui colli a Monte di Malo, a San Vito, a Priabona. Ci fermavamo qua e là per guardare dall'alto la pianura colle strisce di ghiaccio che scintillavano; ogni spintone. La tomba è profonda e cavernosa, quattro ripiani di cemento, un pozzo di cinque o sei metri. La sua di famiglia è due campate più in là.
> Ma sì forse abbiamo fatto male a far fare questa tomba di lusso, questa tardiva "cappella gentilizia". Anche i vicini sono lì in perpetuo. Non sarebbe stato meglio stare in terra, allo scoperto, dove stanno i pari dei nostri nonni e degli zii? L'idea era di far contento il papà, a cui piaceva tanto di sembrare un *signòr;* ma non siamo arrivati in tempo.
> [...]
> Prima che richiudessero è arrivato mio fratello più giovane coi suoi bambini, i futuri clienti della cappella gentilizia. Il piccolo Bepi correva lietamente attorno all'apertura, e pretendeva di andar giù subito. Gli abbiamo letti sulla lapide i nomi incisi dei suoi nonni e bisnonni; si è messo a fare delle aggiunte, sillabava scrivendo col ditino (PP, 94)

La pietra, a chiusura del passo, si fa leggibile ma soprattutto è chiamata ad accogliere incisioni future ("si è messo a fare delle aggiunte, sillabava scrivendo col ditino", *ibidem*). È la sede di ulteriori epitaffi pronti a tracciare la mappa di una genealogia del passato e a venire (i bambini sono "futuri clienti della cappel-

la gentilizia", *ibidem*). Ma non sempre la lapide riesce a sfidare il tempo[43], al che roccia torna alla roccia, alla litosfera e alle forze telluriche che l'hanno forgiata. Penso alla sorella Esterina che, sempre nei *Postumi* di *Pomo pero*, "fu seppellita coi nomi di Ester Elisa, il papà le fece fare una piccola lapide, ma più tardi durante la guerra la cavarono su mentre noi si era a Vicenza e la buttarono via" (ivi, 98).

In un passo del primo volume delle *Carte*, Meneghello afferma che "scrivere contiene un acido che incide" (C60, 258), il che ci porta a contemplare uno degli esempi più celebri di *lapis eloquens*[44], in cui la dimensione visiva prende la sua rivincita (Zampese 2018, 20). Ci riferiamo ai rilievi assiri del British Museum: "*lastre di pietra* provenienti da Nimrud e Khorsabad, scolpite tra il 9° e il 6° secolo avanti Cristo, *dissepolte e asportate* da inglesi e francesi intorno alla metà del secolo scorso" (JUR, 90, corsivi miei). Riaffiora adesso la metafora dello scavo, il riportare alla luce i residui della litosfera e, in un certo senso, farli brillare. Meneghello, quasi trent'anni dopo, ribadirà nell'*Apprendistato* il "modo esaltante di incidere [que]i profili" (NC, 73), che la pietra anima e dinamizza. Cito da *Jura*:

> In quelle figure dai contorni nitidi e vibranti, in quei profili intagliati, c'è una documentazione di stupefacente ricchezza e vigore: esperienze che una volta trasformate in immagini incise non scorrono più col ritmo dei giorni e dei mesi lontani in cui avvennero. Sono ferme, e insieme recuperabili. Possono stare sotto la sabbia per qualche millennio e uscirne vive. (JUR, 90)

La sabbia, in fondo, non è poi tanto dissimile dal "greparo" (RIV, 277) – il deposito dei cocci di *Rivarotta*. La pietra resiste ai flussi lesivi del tempo, si fa

[43] In altri casi, la lapide svolge appieno la sua funzione di pietra monumentale, come ad esempio quella in onore di Toni Giuriolo posta nei pressi della Biblioteca Bertoliana di Vicenza, cfr. FI, 170-171: "Per la piccola lapide che fu murata su una porta interna della biblioteca Bertoliana (pareva la più giusta commemorazione possibile) fu Franco a scrivere le parole. La terz'ultima e la penultima parola già incise sulla lapide, furono cancellate per disposizione del sindaco, in base all'argomento che di religione ce n'è una sola; e pare che Franco, furibondo, abbia tentato invano di sostenere che quella è invece la mamma. In verità il sindaco non era uno sciocco, e quando Franco si fu calmato, gli fece capire che 'la religione della libertà' era un'espressione giustissima, ma *inopportuna*. È un tipo di argomento che in altri contesti è ancora molto usato in Italia. Forse la verità è sempre inopportuna. (La lapide non fu rifatta, soltanto si cancellarono le parole lasciando le righe curiosamente sbilanciate: e inoltre ciò che fu cancellato fu il colore delle lettere, ma siccome erano anche incise, si leggevano ugualmente. Quasi quasi la lapide sembrava più bella così; e mi dispiace un po' che sia stata in seguito ripristinata nella sua forma originale)".

[44] Ma penso anche alla pietra su cui è stata inciso l'attacco di *Libera nos a malo*, e poi collocata in mezzo alla Piazzetta di San Bernardino nel paese natale dello scrittore. Cfr. JUR, 168: "La prima frase di *Libera nos a malo* è 'S'incomincia con un temporale', ed è accaduto di recente (sono stato a Malo a parlare ai miei compaesani domenica scorsa, e l'ho visto io stesso) che queste parole sono state incise su una lastra di pietra in mezzo alla piazzetta di San Bernardino, a due passi dalla casa dove sono nato: nel lastricato della piazza risalta una composizione geometrica, in forma quasi di un segnale puntato in direzione della mia casa, e lì sono scolpite le parole S'INCOMINCIA CON UN TEMPORALE... Non so cosa potranno pensare quei paesani o forestieri che non sappiano già di cosa si tratta".

supporto recitativo, è testimonianza della registrazione dell'esperienza proprio perché la fissa, non tanto immobilizzandola, quanto piuttosto strappandola alla "transitorietà" (JUR, 89) che le è propria, financo a renderla riattivabile a più altezze cronologiche. E proprio perché siamo tornati all'archeologia, vorrei chiudere questo paragrafo sulle valenze dei "fossili"[45]: evoluzioni regressive della materia organica allo stato minerale. Si pensi, a tal proposito, al trapianto di *Ariel's Song* da *The Tempest* di William Shakespeare, eleggibile a punto di partenza per questo "giro ossificato di parole" (PP, 140):

> L'è sotoacua to popà
> coraloi ossi da morto
> perle t'i busi d'i oci:
> popà de perle, popà de coralo,
> de le polpe che se desfa
> el mare gh'in à fato
> roba rica, roba rara. (TRAP, 29)

Certo, non siamo al cospetto di una mineralizzazione propriamente detta, ma è inevitabile come il processo fossilizzante preluda alla fase secca di una morte tenuta a bada, un po' come accadeva agli "gli *austeri* ciottoli delle castagne fossili" (AM, 34, corsivo mio) rievocati dall'autore ne *L'acqua di Malo*, dove la spia aggettivale ben rimandava a un'idea di trapasso avulso da qualsivoglia guasto del corpo e delle sue carni. Nondimeno, il fossile si lega all'acqua, all'ambiente marino da cui è stato strappato per incorporarsi alle prosciugate profondità della terra. Da qui il suo processo di formazione simile a un vero e proprio viaggio mummificante, come si evince dal seguente passaggio di *Pomo pero* relativo alla ritrattistica dei defunti, che nel guardare alla disposizione collezionistica e museale cerca di mettere ordine tra le rovine della Storia. Cito:

> Non ho figli, se l'Italia era fatta non ho dato bado al precetto di fare gli italiani. Mio nonno ne fece otto, quattro per sorte, ma una morì infante e fu ingrandita e posta in cornice nella camera dei nonni. Goffa, placida, ributtante, pareva

[45] Sui fossili, si veda anche il seguente passaggio relativo allo zoologo Edmund Gosse, MR, 133: "Tra le autobiografie scelgo due esempi. Il primo è il racconto-saggio che s'intitola *Father and Son* di Edmund Gosse, uscito nel 1907: straordinario, a tratti allucinante studio di un rapporto padre-figlio (un tema cruciale nel mondo vittoriano). Il padre, distinto zoologo, apparteneva alla setta dei *Plymouth Brethren*, i 'Fratelli di Plymouth', fondamentalisti in religione e convinti della verità letterale di ciò che è scritto nella Bibbia; e dunque irriducibili nemici della teoria dell'evoluzione delle forme viventi che andava allora affermandosi. Ma i fossili che parevano documentarla in modo inconfutabile non potrebbero essere stati creati da Dio direttamente dentro alle rocce 'per tentarci'? In Gosse padre queste idee assumevano forme di fanatismo raziocinante ai confini della follia, e il resoconto che ne dà il figlio è una raggelante testimonianza sulla concezione vittoriana della paternità, e un documento esemplare di un certo tipo di fanatismo protestante".

> un bruco enfiato, un vitello marino con la scuffia, chiusi i pesanti occhioni. Si chiamava la Zina, una zia fossile.
> Capelli fossili di altri italiani fatti dai miei parenti si rinvenivano in piccoli cenotafi ovali, d'oro rossastro, a due valve: di qua l'antica ciocca, di fronte il ritrattino, molto fossile anche lui. (PP, 46)

La descrizione dei cenotafi oscilla tra due immaginari specifici – quello paleontologico (lo si intuisce dal rimando alle "valve", *ibidem*) e quello metallico (si veda l'"oro rossastro", *ibidem*) – e entrambi hanno il compito di neutralizzare la decomposizione paventata all'inizio ("pareva un bruco enfiato", *ibidem*) in cui è impossibile non rintracciare l'esplosione corporea cui vanno incontro alcuni cadaveri in seguito al rilascio dei gas emessi durante la decomposizione. Il fossile blocca, è una pietrificazione al secondo grado proprio perché risultante di una metamorfosi regressiva, di un ritorno inevitabile alle origini della vita, fermo restando la sua capacità di intrecciare "realtà e fantasia" (Coglitore 2004, 16) e farsi di conseguenza *pierre à image*: figurazione lapidea in cui rintracciare segni, figure, una storia. Cito a chiusura questo passaggio dal primo tomo delle *Carte*:

> *Femme seules,* zitelle, anticaglie: su cui è stampata, come sulle superfici interne di una pietra scheggiata in due, una patterna fossile di problemi e di pressioni. Guarda qua, eccolo il tuo uomo immortale. Sono uomo queste povere donne? (C60, 323)

1.4.1 "Il sasso che si muoveva". L'acciottolato delle parole

Tra le immagini per eccellenza del regno geologico, "il sasso, anzitutto, è. Rimane sempre sé stesso e perdura" (Eliade 1976, 22, trad. di Vacca), e all'interno del macrotesto di Meneghello struttura una linea tematica che lo attraversa dal libro d'esordio fino al retrobottega delle *Nuove carte*. Prima di proseguire, è necessario un distinguo a livello terminologico tra il "sasso" e il "ciottolo", spesso intercambiabili nei passi che andremo a citare, ma tuttavia relativi a due specifiche conformazioni litoidi, e se il primo indica una massa o uno strato di roccia, il secondo si riferisce al frammento costitutivo delle rocce sedimentarie clastiche[46], solitamente dalla forma sferica, discoidale[47], lamellare o allungata.

[46] Dette anche rocce detritiche e derivanti da sedimenti i cui elementi costitutivi derivano principalmente dall'accumulo di frammenti litici di altre rocce, trasportati in genere da agenti esogeni diversi (corsi fluviali, correnti marine, venti, ecc.).

[47] Nelle *Note* di LNM, a proposito della *scaja*, Meneghello la definisce come "un ciottolo appiattito, discoidale, che si sceglie per le gare di tiro coi sassi, o per farlo rimbalzare sulla superficie dell'acqua con quei rimbalzi che si chiamano *sitaróle*". L'esplicazione, che nuovamente ci porta al cospetto di un Meneghello tutt'altro che digiuno di un'infarinatura geologica, si legava al lancio dei sassi nei piccoli bacini del Livargón, il torrente di Malo, cfr. ivi, 157: "Le lavandaie inginocchiate sui lavelli agitavano i panni nell' acqua chiara; i gattini annegando nei bóji spargevano sopra gli occhietti il velo rosa delle palpebre; le scaglie di sasso

I ciottoli, innanzitutto, costituiscono la struttura urbana di Malo[48], a cominciare dai cortili e dalle strade[49], su cui Meneghello avrà modo di soffermarsi in un passo dell'*Acqua di Malo*:

> Non sembra che si esaurisca la voglia di identificare un dettaglio, di studiarlo, di vedere come funzionavano le cose. Per esempio l'ambiente fisico, la struttura esterna del paese, prendiamo il *saliso,* il selciato, i *sassi mori* che erano poi bluastri: dove arrivava la parte selciata, o acciottolata, del paese? Cominciava davanti a casa nostra, appena fuori dal portone, a filo col muro della casa; ma dove arrivava? quali delle strade laterali erano selciate e fino a che punto? Quando erano stati messi giù i ciottoli? e da dove venivano, dove si andava a prenderli? (AM, 235)

Si ripercorrono le vicende della pietra, tale da rendere il ciottolo agglomerato di storia e punto di arrivo di un processo che lo porta a posizionarsi nello spazio abitativo e conferire senso al sistema territoriale, in cui i litoidi non mancano di configurarsi quale corpo fonico a sé stante[50]. Ma i ciottoli sono altresì quelli dei corsi d'acqua, dove la loro rugosità si smussa per azione delle corren-

rimbalzavano lietamente sullo specchio dell'acqua; i bambini facevano le roste tra i sassi, e i nuotatori drappeggiati nei giganteschi panneggi delle mutande di tela emergevano dalle sottarole a faccia in su per rifarsi la mascagna".

48 Per quanto concerne la metaforica lapidea, si veda il passo relativo alla Zia Adele in *Pomo pero*, dove la parlantina è una corrente impetuosa che ogni tanto lascia affiorare, seppur per poco, dei ciottoli, PP, 124: "La zia Adele non parla, straripa. L'ho fatta sedere davanti: mia moglie sul sedile di dietro è tutta in tensione per cercare di capire qualcosa. Non è necessario: la zia se la fa e se la dice, esclama, commenta velocissima, e ogni tanto inserisce un sospiro: un sasso che affiora e resta travolto". Nei *Piccoli maestri*, al contrario, il ciottolo rimanda all'idea di durezza e impenetrabilità d'animo, v. PM, 63: "Non dubitavo per un momento che le etrusche fossero fatte così; e sentivo quegli abissi di differenza che si sentono all'estero certe volte, quando i dati dei sensi, sfasati, s'induriscono come ciottoli, e ci prende un piccolo panico al pensiero che anche questa accozzaglia di cose è mondo. Così anche lì, con le etrusche di Tarquinia, e le loro gambone".

49 Cfr. LNM, 56: "Un angioletto volò via da un cortile qua sopra casa nostra in Capovilla. Questo era un cortile di terra, non come il nostro coi ciottoli"; ivi, 97: "Il bambino torna da scuola, ha la sacchetta di fibra a tracolla (le raffinate 'assicelle' verranno dopo), le calze lunghe, i calzoncini appena sopra il ginocchio. Fischietta contento, le sgambarette scampanellano sui ciottoli del portico"; ivi, 152: "Non importa: è perché la gente ha ricominciato o forse ha sempre continuato a vivere. È come 'le campane d'argento sopra il borgo', e poi il resto che non si può fermare, le antiche travi, i mattoni rossi delle camere, gli intonachi, i corridoi, i ciottoli della corte, il vecchio cesso nel cortile. Le case del centro hanno un portico selciato che dà nel cortile; nel portico si aprono le porte delle stanze a pianterreno, e le scale"; ivi, 169; "Le strade principali erano selciate con ciottoli tondeggianti, nerastri, che la pioggia faceva luccicare; in centro c'erano marciapiedi ordinari, altrove due liste parallele di pietra rosa con un orlo di sassi scuri."; ivi, 218: "Il territorio della Ditta s'articolava attorno alla Corte coi ciottoli mori, un po' in discesa dall'officina verso la strada."; PP, 53: "Rosanna traboccò un giorno sulla strada dal poggiuolo al primo piano e fece un rimbalzo sulla elastica sella della motocicletta che in quei tempi felici si parcheggiava così, più o meno in mezzo alla strada; Rosanna rimbalzò e venne a coricarsi riposatamente sui ciottoli del selciato".

50 Cfr. ivi, 101: "Ma *Borèla* era tutto feccia e contesa, un sistema di concetti rissosi applicati nella luce cruda dei cortili di terra senza ciottoli, tra le gambe dell'umanità gentilesca. Ai

ti. Nel caso della Jólgora – uno dei tre torrenti che scorrono per le campagne tra Malo e Marano – Meneghello opera per sineddoche, portando sulla pagina un acciottolarsi allo stato liquido, sulla scorta di un nettunismo[51] che rende quasi impossibile operare una distinzione tra la materia solida e liquida: in quella "grande corrente di sassi [...], che sega la campagna ed è bianca, immobile, fatta di ciottoli e pietre smussate" (LNM, 157) il dinamismo dell'acqua si annulla, quasi restituito a un moto ondoso e pietrificante[52]. Il legame tra le acque e i ciottoli ritornerà nel capitolo finale di *Bau-séte!*, in un'antitesi cromatica che li oggettiva sotto "una crosta" traslucida, cristallina, ferma restando una mobilità impercettibile che nuovamente riprende la stessa formula stilistica che avevamo incontrato nel passo appena citato: "un picnic arcaico sul greto del Livergón nel punto dove riceve la misteriosa Rana, e un rivolo di sassi scuri s'addentra *nella corrente dei sassi più chiari*..." (BS, 273, corsivi miei). Il riproporsi del sintagma non è casuale, e indubbiamente fa luce su quella "calma [che] non è mai accondiscendenza" (Marzaioli 2011, 1) e che sembra ripresentarsi quando la pietra e l'elemento acqua si incontrano. In un passaggio del secondo tomo delle *Carte*, in cui l'abilità descrittiva dell'autore porta sulla pagina una traversata fluviale, la componente lapidea non solo diviene strumento a fiato mediante cui l'acqua riesce a intonare le sue melodie, ma soprattutto si eleva allo stato di gemma e materia preziosa:

> Tutto pareva artefatto, e tutto in qualche modo naturale. Ogni parte del paesaggio mostrava superfici (spesso muschiose) che simulavano quasi alla perfezione la natura, con minuscoli disguidi. L'umano non era in rilievo. Qua e là nel muschio o nella sabbia, si vedevano impronte, di piedi e d'altro, fianchi, schiene, nei luoghi dove avesse giaciuto un essere umano. C'erano zone di rocce, boscaglie, radure erbose. Dai colli *scendevano acque chiacchierine che ruscellavano tra i sassi (il loro sussurro somigliava al suono del cembalo, ma più velato*) e scorrevano poi tra i prati. Era diffuso dovunque un sentimento di pace e di malinconia. [...]
> Il fiume quasi nero corre poi tra rocce a picco. Si viaggia là in mezzo per ore e ore, non c'è sponda al piede del sasso, solo il *rotolio delle gemme nere* dell'acqua. Tutto è deserto qui, non c'è vita: solo ogni tanto su un ramo che sporge dalla roccia compare un cormorano. Il fiume entra infine in una vasta pianura. Ora

margini del mondo è *Kan-Pa-Nón*, regno delle donne, geometria imbelle: nel paese di sgraffiti le tosétte s'aggirano come in sogno, e i saltelli della scaglia di sasso non rendono suono".

51 Teoria geologica del XIX secolo, in base a cui le rocce avrebbero avuto origine dalla sedimentazione marina in un oceano primordiale.

52 A proposito dei sedimenti rocciosi nei torrenti, si veda anche l'episodio della Marcella, in LNM, 104: "L'ora della Marcella è il primo pomeriggio, la sua stagione l'estate colma, e la luce a cui appartiene è quella abbacinata che vibra sopra i sassi bianchi del torrente: giocavamo sul greto a fare le roste, io ero l'animatore dei grandi lavori d'ingegneria idraulica con cui una frotta di maestranze rifaceva la struttura del torrente [...]. La Marcella aveva smesso di cantare e ci guardammo. Io avevo una grossa pietra tra le mani, lei aveva una margherita e seguitava lentamente a sfogliarla. Poi si allontanò sorridendo e riprese a cantare; io misi giù la pietra al suo posto, per fare la diga".

sembra immenso, da una riva quasi non si distingue l'altra. Ogni tanto passiamo accanto a enormi zattere di tronchi d'alberi, alcune pilotate da selvatiche figure di boscaioli, altre vuote. (C70, 438, corsivi miei)

Non sfuggirà la componente "petrosa" del passo, come se il lemma "sasso" o il suo referente prossimo calamitasse intorno a sé una fonica ruvidità ("chiacchie*r*ine che *r*uscellavano t*r*a i sassi"; il "*r*otolio delle gemme ne*r*e", *ibidem*), cui si aggiunge in filigrana una ripresa dal *Furioso* ariostesco[53], a sua volta confermata da un'interpolazione presente nel terzo volume delle *Carte* ("eccolo il 'passo storto', là nel sasso / di cui la fronte l'edera seguace / tutta aggirando va con storto passo", C80, 267). Volendo sempre restare nei territori dell'ipotesto, e soprattutto guardando ai ciottoli che Meneghello aveva raccolto per la sua materia inglese[54], un doveroso rimando va a Matthew Arnold e al componimento *Dover Beach* (1957 [1868], 112-114), di cui l'autore riprende, quasi annotando e traducendo, alcuni passaggi: "*Dover Beach*. Matthew Arnold e Sofocle. Quel vivo ramenarsi dei ciottoli...[55] Quel grattare ritmico sulla riva del mare... L'onda delle miserie umane... A Dover, e nell'Egeo" (C80, 341). In altri *loci* del macrotesto, i sassi, specie quando aumentano di dimensione e non possono essere raccolti o scagliati[56], si fanno guardiani e presidi di una soglia, al che la loro natura inaf-

[53] Ariosto 2012, XIV, 93, 469-470: "Sotto la negra selva una capace / e spaziosa grotta entra nel sasso, / di cui la fronte l'edera seguace / tutta aggirando va con storto passo".

[54] DIS, 45: "ciò che vorrei fare in questo libretto è raccogliere da spiagge lontane dove sono dispersi alcuni frammenti di ciò che chiamo il mio dispatrio".

[55] Cfr. Arnold, 1957, 112, vv. 9-10: "Listen! you hear the grating roar / Of pebbles which the waves draw back".

[56] Sul lancio dei sassi, cfr. MM, 275, a proposito delle *pessate*: "Se si domanda, come si pigliano dunque le *pessate?* La risposta di fondo è, coi sassi. Si tira (a due mani) un pesante marugolotto, uno sgaritolo di media possanza, là dove traspare sotto una spanna d'acqua, vibrando ora la coda ora il resto, una elusiva, baluginante pessata: il bolide sfonda lo specchio d'acqua, sprizza come una raggera di schegge, un fulmineo corpo cosmico invade il cielo della *pessata*. Poi le acque si rimarginano, a volte non ne emerge nulla, altre volte sguscia in superficie il cadaverino d'argento della bestiola che lo scocco del sasso sul fondo ha pizzicato in qualche punto portale" (il sasso quale bolide è da leggersi a specchio con DIS, 62: "lo specchio della *reality*, centrato in pieno non si sa da che bolide, era andato in frantumi"). Ma, sempre per quanto concerne l'atto di scagliare la pietra, cfr. C70, 524-525, in cui il sasso quale proiettile innesca una vera e propria fenomenologia del movimento lapideo, dinamizzando la scena in un susseguirsi di slanci reticolari: "Un sentieruolo aggirava il prato sulla sinistra, appena incassato tra l'erba. Seguendolo, l'uomo arrivò a un cortile, in fondo al quale si apriva un ampio porticato. Non si vedeva nessuno. Sempre sulla sinistra, in vista della pianura, c'era una serie di altri cortili, tre o quattro, disposti su ripiani via via più bassi, chiusi da muretti. Nel cortile più basso c'era una ragazzina, e l'uomo le fece un cenno, come di saluto. Lei aveva in pugno una fionda; raccattò un sasso e tirò una fiondata verso di lui; il sasso andò a colpire il labbro di un gran vaso ornamentale lì vicino e ne sbriciolò un pezzo. L'uomo notò che la creatura era mancina. Raccattò anche lui un sasso, finse di volerlo tirare: ma la fromboliera aveva ricaricato la fionda, e tirò di nuovo. Lui si spostò di un passo, per defilarsi, e sentì il sasso passargli accanto. 'Fischia il sasso...' pensò, e come un intrepido balilla corse verso il porticato in fondo per ripararsi. C'era una serie di finestre con l'inferriata, ottenebrate, e di porte chiuse. Arrivò nel portico come un calabrone impazzito un altro sasso che rimbalzò

ferrabile li elegge a magici simulacri, spesso dotati di un vitalismo intrinseco. Ne è un esempio il seguente estratto dal secondo volume delle *Carte*, e che solo dopo l'uscita di *Spor* (2022) è stato passibile di riletture ulteriori:

> *Il sasso che si muoveva*
> Raffaele me lo aveva detto, che a tre quarti della salita (in cordata) c'era un masso che si muoveva: era questo il bello della via alla piccola guglia. Molto esposta, attraente. Aggrappandoti a questo masso[57], grande press'a poco come un'automobile, lo facevi ruotare di due dita, e lì si fermava: ma per un momento pareva che la montagna venisse via con te. Lo sapevo, ma quando il masso mi si mosse in braccio e ruotammo insieme nel vuoto, entrai in un attimo di iper-realtà. (C70, 342)

Ho parlato di simulacro in quanto l'elemento roccioso si affranca dalla sua componente originaria e diviene ierofania, manifestando le potenze trasformative del *líthos*: alla stregua di un congegno in un tempio sacro, il masso si muove, rotea su sé stesso, e per tale ragione aderge a portale tra due mondi (dal reale all'iper-reale), financo a esibire l'alterità di fondo che gli pertiene. Come accennato, l'estratto si amplia in un inedito contenuto in *Spor*, grazie al quale possiamo localizzare questo litoide tutt'altro che immobile. Siamo in cordata, sulla Guglia Gei, nelle Piccole Dolomiti:

> E ancora nelle prime settimane Raffaele ci portò due di loro (S. e un altro) sulle Gei, le piccole guglie eleganti sopra Campogrosso. L'esposizione non sarà drammatica ma c'è, e la via che presero è specialmente attraente. C'è (c'era?) un *passaggio* curioso: devi aggirare un masso panciuto che sporge, ruota verso di te... Pare che si stacchi un pezzo del monte, sai che non è vero ma avverti un breve lampo di ribrezzo. Invece il masso fa una specie di scattino e si riassesta, e tu aggrappato alla sua pancia lo aggiri. Amabili guglie Gei! (SP, 52, corsivo mio)

Nel presentare il masso quale "passaggio", Meneghello ne ribadisce la funzione di soglia, ma non sfuggirà come, rispetto all'estratto delle *Carte*, l'effetto sia ancor più straniante, al che la pietra si esprime nel suo rovescio e manifesta una potenzialità rovinosa ("pare che si stacchi un pezzo di monte", *ibidem*) cui è coestensivo l'umano terrore ("avverti un breve lampo di ribrezzo", *ibidem*). Nondimeno, il masso può trarre in inganno il suo osservatore, e conseguentemente attivare una *rêverie* confusiva che in esso intercetta umanomorfe fattezze, riportandoci ancora nel territorio delle *pierres à images*. È il caso di Rosebaum, intento a dipingere "un sasso nero" (il colore è lo stesso dei "ciottoli mori" del

su e giù più volte a zig zag. La mostruosa ragazzina tirava in direzione della porta centrale, senza vederla: l'uomo ne dedusse che era la porta buona. Attese il nuovo sasso e appena questo fu arrivato e si fu spento, corse alla porta e l'aperse. Dava in una stalla, vuota. L'uomo entrò e richiuse. Pronto si sente il nuovo sasso, centratissimo, picchiare forte sulla serratura di metallo".

[57] Si noti come "sasso" e "masso" abbiano qui la stessa valenza.

maladense *saliso*, AM, 235) che tuttavia incorre in ben altre conformazioni e passaggi di stato, sotto le sferze di un eidetismo rifigurante:

> Dipinge. Va a scuola di pittura (per anziani suppongo) il venerdì mattina, e ci va anche la moglie. Lui ha dipinto una marina su una tavoletta, circa un piede quadrato. È un mare grigio con le piccole creste bianche delle onde. Sopra c'è un cielo blu con qualche nuvola chiara. Qua davanti, verso di noi, spume, e in mezzo al mare un sasso nero, verticale, che emerge dalle onde. Rosenbaum mi ha domandato se si vede che quel sasso è un uomo. Ero riuscito a registrare la presenza del sasso senza sbilanciarmi sulla sua natura, sospettavo che fosse un manufatto o una statua, forse di una foca, o un rottame. (C80, 441)

Per dirlo con Caillois: "la visione registrata dallo sguardo è sempre povera, incerta" (2013, 77, trad. di Tizzo), e solo l'immaginazione è capace di arricchirla e completarla con "i tesori del ricordo, del sapere, [e] con tutto quel che l'esperienza e la cultura lasciano alla sua discrezione" (*ibidem*).

1.4.2 *Cupio dissolvi* allo stato solido

Al limitare di *Libera nos a malo*, il sasso andava a rompere la lampadina di vecchio stile[58] e diveniva viatico per il mondo mummificato di *Pomo pero*, in cui l'autore lasciava parlare i fantasmi di un universo in consunzione e, per certi aspetti, ultrafisico. E lì, nell'universo dei *paralipomeni*, spicca il sasso rinvenuto tra le cianfrusaglie della madre, la cui ambiguità materiale ne rende impossibile l'esatta decifrazione, oscillando di conseguenza tra pietra terrestre e pietra del corpo (cioè un calcolo)[59]. Cito:

> Di mia madre restano alcune cianfrusaglie; un libretto di devozioni in francese; una filotea italiana per la pia giovinetta, raccapricciante; l'opera omnia (o poco ci mancherà) di un dottore che avevamo in paese, e che a suo tempo anche lei; e tra poche altre cosucce, un sasso di media grandezza. Altro medical man: un chirurgo che si chiamava Patosni, l'uomo dai guanti bianchi. Il papà era in Africa. Intravvedo il sasso e lo riconosco in mezzo ai pezzetti di merletto, le ricevute, le catenine spezzate, mentre sbrighiamo cassetti scatole di cartone pacchetti legati con spaghi; taccio a K. che non sa niente, destramente sottraggo il sasso di mia madre dal suo mucchietto di roba, lo metto nel mucchio dei rifiuti. (PP, 98)

[58] LNM, 390: "Non sapevamo più cosa dirci. Sopra di noi c'era una lampadina di vecchio stile, l'unica rimasta col suo piatto di banda, tra i lampioncini nuovi. 'Bisogna darle una buona probabilità,' ho detto io. 'Solo un sasso per ciascuno, piccolo, e stando seduti.' Ho tirato io, un po' a destra, poi Mino, un po' a sinistra. Poi ha tirato Nino e c'è stato un piccolo boato e pareva che fosse scoppiato un globo di buio. Abbiamo riso a lungo imbarazzati, e poi siamo andati via. Volta la carta la zefinia".

[59] Sulla litiasi, ovverosia la formazione dei calcoli quali "sassi" del corpo umano, cfr. C60, 76: "Arturo ha detto invece ieri che scrivere è da paragonare a una malattia, i calcoli per esempio. Averli è un fuocherello lento che li calcina, quei sassi, interrotto da fiammate di dolore acuto dette assalti".

In una Malo fossilizzata, ha inizio la fase secca di una morte non ripugnante e tenuta a freno (al pari dei già citati "ciottoli delle castagne fossili", AM 34), dove i sassi si fanno vestigia e al tempo stesso vessilli di una decadenza compiuta ("andiamo in giro [...] a vedere le case dei contadini abbandonate [...]. Alcune sono già mucchi di *sassi* e di travi", PP, 124, corsivo mio). Come arguito da Coglitore, i ciottoli segnano l'età intermedia tra il granello di sabbia e la roccia, costituendo solo uno stadio dell'evoluzione mineralogica (2004, 97), e questo ci autorizza a riconoscere, in Meneghello, la loro funzione di testimoni: i punti di un tracciato verso una solida *cupio dissolvi*. Talvolta, i sassi assurgono letteralmente a convitati di pietra, specie in alcune meditazioni sulla natura cronica e corrosiva del tempo (e conseguentemente sull'esaurirsi della vita), al che il loro essere scagliati – come si evince dal seguente passaggio dal primo tomo delle *Carte* – si fa scongiuro e, in un certo qual modo, lotta impari con il *memento mori*:

> Diceva Ortensio la scorsa estate, quasi esattamente un anno fa, tirando qualche sasso nel lago, a Misurina: "Sappiamo tutto su molte cose, seguiamo i progressi del sapere organizzato. In particolare non ci sfugge l'importanza della pelle e degli studi sull'invecchiamento della pelle e in generale sul processo dell'invecchiare. Capiamo il ruolo della giovane e vispa scienza della gerontologia. Più passa il tempo, però, e meno vogliamo morire". (C60, 74)

Il lancio delle pietre in acqua, quasi un inabissarsi prima dell'abisso con la A maiuscola, si fa cornice anche nell'episodio relativo ai figli orfani di Davide dell'Igna[60], originando un sottotesto fonico *in absentia* dove il rumore del tonfo non è udibile in quanto sovrastato dal trionfo dell'ineffabile:

> Il sole si preparava a sparire dietro a Tremosine, io tiravo sassi sull'acqua e il bambino mi imitava; e a un certo punto domandò alla Alma: "*Vienlo cuà dopo, el popà*?". Lei disse, esitando: "*Se te ste bon*" e lui venne a ridomandarlo a me, e io dissi il più casualmente possibile: "*El popà l'è via*". Queste cose è meglio che se le sbrighino le donne, pensai, la Alma con sua madre e le sorelle. Ad ogni modo era già accaduto tutto. (Ivi, 27)

Ma i sassi sono anche l'ultimo baluardo e recano traccia della precarietà della vita, al che la materia si fa "ultimo rifugio, la sola risposta all'incapacità di dominare il mondo e le pratiche discorsive" (Coglitore 2004, 95). Penso a Guido, ormai malato terminale, che nel secondo volume delle *Carte* inizia a raccogliere ciottoli nel tentativo di procrastinare il suo addio al Mondo, tenere in scacco i pensieri che sanno di morte, riappropriarsi di una fisicità ormai prossima a farsi polvere. E Guido lascia il segno della sua personale costellazione:

> L'abbiamo rivisto il 16 al mattino, c'era anche il dottore; siamo tornati al pomeriggio, e ho telefonato io stesso da casa loro a Brighton per avvertire la figlia Laura che si prepari a rientrare prima del previsto. Guido è uscito dalla

[60] Sulla genesi del passo, cfr. Zanettin 2011, 41-42.

> stanza di Paolo, suo figlio assente in vacanza, con un'aria quasi irreale, come un'ombra; atterrito sono andato sulla terrazzetta, mi sono seduto facendo vista di scrivere qualcosa in un mio libretto; dopo un po' è venuto anche lui e si è seduto davanti a me. Non sapevo cosa dire, continuavo a scribacchiare per darmi un contegno; lui molto composto, sorridente, faceva delle frasi incomplete, mi raccontava di questi sassetti che deve raccogliere e raccogliere, lavoro estenuante e interminabile. Ne parlava come di un compito reale, forse pensando ai ciottoli del torrente. (C70, 555)

La pietra è "un qualcosa che dà certezza" (Coglitore 2004, 93) e in quanto immagine materiale riattiva l'originario legame con la materia, con un *tellus* in cui, prima o poi, tutti saremmo costretti a tornare. Nel farsi emblema di "tenacia e pazienza" (Marzaioli 2011, 1), il sasso, a differenza dell'essere umano, "affronta giorno l'incognita di un intervento alla sua fissità e rimane integro" (*ibidem*), e forse proprio per questo lo troviamo, quale lapide in miniatura, nei pressi quei *loci* testuali dove il dispatrio sarà per sempre. Vorrei chiudere con un passaggio delle *Nuove carte*, in cui Katia Bleier, la moglie dello scrittore, medita sulle tombe della sorella e del cognato:

> Il luogo era deserto, c'era il sole. K. Allineava alcuni ciottoli di qua sulla pietra di Jeno, di qua sul tumulo (provvisorio, ci vuole u anno) di Olga. Siamo restati lì in silenzio qualche minuto, poi K. ha detto sottovoce qualcosa in forma di elegia per la sorella morta, e forse in forma di umana riflessione sulla vita di lei e Jeno, e di chiunque altro viva o muoia: e ciò che ha detto è stato: "Poveri diavoli..." e questo con spaventosa potenza è sceso dentro di me, mi ha attraversato, me e tutto quello che sono e sono mai stato... Una scheggia rovente di pietà, la profonda, segreta *materia* della nostra vita. (NC, 19, corsivo mio)

Se le concrezioni lapidee sono esempi dell'umano, la loro solidità, compattezza ed opacità assumono il ruolo di correttivo simbolico al carattere effimero dell'esistenza (Coglitore 2004, 97), e in quella "scheggia rovente [...] di *materia*" (il lemma è tutt'altro che casuale), Meneghello intercetta il residuo di un'origine indecifrabile, l'ultima risposta possibile all'incapacità di afferrare la vita.

1.4.3 Andar per rocce. La tumescenza del DNA lapideo

I Cuillin sono una catena montuosa nei pressi dell'Isola di Skye, in Scozia, e nelle pagine inaugurali di *Spor*, il loro svettare nell'orizzonte al tramonto vede la roccia costituirsi quale immagine dell'Essere come Tempo (Assunto 2005 [1973], 73), in cui passato, presente e futuro non si escludono a vicenda, quanto piuttosto coesistono e per certi aspetti si legano allo sguardo di chi osserva, quasi alla stregua di numi tutelari pronti a ribadire la pervasività della componente rocciosa e il suo infiltrarsi nell'esistenza di chi la "roccia" l'ha realmente vissuta:

> "Roccia? Tu rocciavi? 'Ranpegàvito?' " chiesi.
> "Sì e no" disse S. "La roccia era sempre lì, sullo sfondo della nostra vita, e ogni tanto in primo piano... Ma io, si può dire che rocciassi? O soltanto contemplavo

l'idea? Resta che nel foro interno, in interiore homine, da me abitava la roccia, a quintali..."
Eravamo in Scozia, sull'isola di Skye, in un alberghetto, verso sera. Davanti, le guglie dei Cuillins, limpide, emozionanti. Il cielo era insolitamente sereno, l'aria appena imbrunita, e dietro ai Cuillins il fondale di un tramonto verde smeraldo. S. si accorse del mio interesse, e si mise a parlare con un certo abbandono: e parlò poi fino a notte inoltrata, le chiare notti di lassù in giugno, col cielo che trascolorava per gradi impercettibili, e le guglie sempre più irreali. (SP, 45)

L'irrealtà delle guglie, in un tramonto color delle gemme ("verde smeraldo"), rimanda alla potenza trasfigurante dell'ambiente montano già rinvenuta nell'episodio del *Sasso che si muoveva* ("entrai in un attimo di iper-realtà", C70, 342), al che la montagna, proprio per il suo elevarsi sopra la crosta e assurgere a aggregazione di megaliti, finisce per alterare la modalità percettive, quasi sganciando il soggetto ("si mise a parlare con un certo abbandono", SP, 45) dall'ambito dei *realia*. La montagna è estroversione della materia terrestre e nelle pagine dello scrittore si fa latrice di una segreta osmosi che vede umano e *líthos* divenire un tutt'uno:

Siamo vissuti, S. ed io, in ambienti dove i rapporti sportivi con la roccia – qui dove abito ora si dice *rock climbing* –, erano frequenti e parevano parte della vita normale.
La ragione prima sarà la vicinanza dei monti, di monti rocciabili, e in particolare, nel lungo orlo dei nostri monti celesti, lo splendido raccordo del Pasubio col Posta, che chiamiamo il Sengio Alto. L'austero Cornetto ("Cornino" per le ragazze in gita, come parlando in chicchera) non è specialmente da rocciare: quando Mino lo scalò la prima volta, arrivato in cima, credendosi in eccelso su una vetta perigliosa (e, fra parentesi, più vicino a Dio), si trovò invece circondato da un gruppo di vacche al pascolo! Ma il resto del Sengio Alto, cioè i Tre Apostoli, e la gran lastra del Baffelan, e il fermaglio della Sisilla è (dalla parte giusta, s'intende: E e SE) bellissima roccia. (Ivi, 46)

L'immaginario pietroso si sostanzia, diviene tangibile, nonché problematizza la relazione mimetica tra testo e mondo: "le parole sono nello spazio, e non ci sono. Parlano dello spazio; lo avvolgono" (Westphal 2009 [2007], 109, trad. di Flabbi), e per quanto l'indugio della *descriptio* si riveli fallace nell'afferrare la massa schiacciante del paesaggio alpino[61], Meneghello – parafrasando Bachelard – dischiude la "tumescenza della montagna" (1989, 179, trad. di Peduzzi, Citterio), sfrutta la forza maieutica delle rocce, al punto che la loro contemplazione innesca una scrittura della sfida ma al tempo stesso della paura (*ibidem*): per dirlo con Georg Simmel, "l'inquietudine lacerante delle forme [alpine] e la pesante materialità della mole creano, con la loro tensione e il lo-

[61] Circa i legami tra alpinismo e letteratura, cfr. Camanni 1985 e Audisio, Rinaldi 1985.

ro equilibrio, un'impressione satura di agitazione e di pace allo stesso tempo" (Simmel 2006 [1919], 84, trad. di Sassatelli). Cito da Meneghello:

> Sulla cima del Baffelan, la prestigiosa piazzuola terminale, ci si può andare comodamente "per di dietro" da occidente. Un giorno che S. ci andò con suo fratello mezzano, in veste di escursionisti, quando furono in cima improvvisamente venne la nebbia. Cominciarono a scendere un po' a tastoni cercando il sentiero, ma persero subito l'orientamento e ben presto si trovarono "sul davanti", in parete. Capivano che era la parete dall'andamento verticale della roccia: ci vedevano su un raggio di pochi metri, una bolla di aria grigia semi-opaca che si spostava con loro. Ogni spostamento, in qualunque direzione, pareva aggravare la situazione, sboccava in passaggi sempre più ostici. Retrocedere, avanzare, si era sempre più in parete; una specie di parete universale, infinita, forse eterna.
> S. fu preso da uno sgomento profondo, che andò a concentrarsi attorno alla persona di suo fratello. Questi lo seguiva perplesso ma fiducioso, ovviamente ignaro della vera entità del pericolo che incombeva su di lui, più giovane e vulnerabile, espostissimo a scivolare e a sfracellarsi. Sotto lo sgomento di S. si faceva strada il terrore, e *sotto il terrore una forma di compassione acuta, insopportabile*. (SP, 46, corsivo mio)

Nel paesaggio, le rocce seminano terrore[62] in quanto condensazioni delle rovinose forze telluriche, anche se Meneghello non manca talvolta di rivelarne

[62] Cfr. SP, 52: "In fatto di pura intensità (brevissima però), nessuna delle sensazioni che diede a S. l'alpinismo pareggiò mai quella dell'Eiger: che fu quando un amico vicentino, anziani entrambi, lo portò su col trenino da Interlaken e arrivati in cima, essendo in atto una buferetta, S. volle uscire e andare a guardare la parete nel punto a cui si accede dal rifugio terminale. Sono pochi passi, ma la roccia crudemente invetriata, e la subdola inclinazione verso il margine da cui si salta nel vuoto generavano brividi. Spiravano i vortici della buferetta, mescolati con quelli rapinosi della gravità che tirava le gambe, come l'effetto spaghetti dei buchi neri. S. si sedette sul ghiaccio per non essere risucchiato dai vortici ed ebbe l'impressione di introitare in quel momento la natura stessa delle nobili pareti alpine che dispensano la più ricca mistura di spavento e di energia". In un passo del secondo volume delle *Carte*, il terrore sprigionato dallo spazio montano tracima nel senso di morte, cfr. C70, 383: "Non ero solo, c'era qualcun altro che adesso sarà magari morto, ma che non morì allora, chiunque fosse… Non c'erano uccelli che volassero dietro la nebbia, negli squarci in cui il latte grigio baluginava di azzurro. Si sentivano rumori soffocati, come di cose molli che si schiantano, forse altre cordate. Nel gorgo sotto di noi ci sentivamo tirati in giù come da potenti elastici, ma applicando molta forza, e ne avevamo enormi barilotti, si risaliva: non diritti, ma aggirando i passaggi insuperabili. Ci nascevano sopra la testa pareti e tetti grigio-rosa, bellissimi, ovviamente mortali: e i nostri mostruosi voltaggi interni si scaricavano in un lampo. Tastando gli appigli col piede si facevano piccoli ruscelli di pietruzze, di cui qualcuna teneva un po' di più, qualcun'altra niente affatto: finché se ne trovava una ferma e inamovibile, che era parte del roccione di base. Ogni tanto, puntando su una cengia, voltavamo la schiena alla roccia, e come sdraiati all'insù stavamo a guatare le vampate della nebbia. Passò così, rampicando e sostando, un tratto di tempo senza forma, e a un certo punto ci trovammo sul labbro di una caverna. Non avevo mai sentito che ci siano caverne sul Baffelan, ma questa c'era. Forse, a rigore, non eravamo più sul Baffelan, ma spostati sotto i Tre Apostoli o più in là verso il Cornetto. Lavori di guerra…".

le componenti costitutive, il che ci spinge ad anticipare alcuni dei "campioni" che poi andranno a costellare i *nomina* geologici del secondo capitolo. Già nel *Dispatrio*, l'autore faceva riferimento a "escursioni giganti, scalate su ghiaccio e granito, non dolomite *leziosa*" (DIS, 171, corsivo mio), e lì la spia aggettivale operava un netto distinguo tra le masse granitiche di alcune catene montuose (penso alle Alpi Retiche) e il minerale strutturante le Dolomiti. In seconda battuta, e il "leziosa" sta lì a dimostrarlo, la roccia (il granito) e il minerale (la dolomite, fig. 3) si pongono in una relazione gerarchica ben precisa[63], vuoi anche per loro durezza riportata nella scala di Mohs (6-7 per il granito; 3-5,4 per la dolomite)[64], al che il granito si fa emblema di un plutonismo larvato eppur dirompente, e che proprio nei monti ha modo di sostanziarsi. La dolomite, tuttavia, farà il suo ritorno in un passaggio di *Spor*, e la sua ruvida consistenza non manca di incorrere in una *phoné* della roccia:

> C'erano deliziosi aspetti tecnici: S. gli indicava una minuta indentatura su un masso a fiore della costa, e gli chiedeva di mostrargli come si aggancia coi polpastrelli un appiglio così piccolo. "Ma questo non è un appiglio…" diceva Raffaele sorridendo "Questa è una maniglia!". E spiegava gli aspetti quasi da oreficeria del buon ranpegare. Gli appigli interessanti sono appena visibili, mere increspature della dolomia… E poi nei punti cruciali c'è il grado zero degli appigli, il liscio assoluto, a cui si può soltanto appoggiarsi col palmo della mano, sostenendosi per pura aderenza, poco più di un fenomeno di tensione molecolare… (SP, 47)

Le "mere increspature della dolomia" (*ibidem*): Meneghello non si limita solo a descrivere, bensì estrude la persistenza del *contro* (Bachelard 2007, 6, trad. di Peduzzi, Citterio) da sempre sottesa alla componente rocciosa e che dello spazio montano diviene cifra predominante. C'è tuttavia un libro che, in tutto e per tutto, è figlio delle rocce e che al *líthos* deve gran parte del suo sottotesto, ovverosia *I piccoli maestri*, dove l'ambientazione dell'Altipiano di Asiago diviene nodo centrale e ci regala senza alcun dubbio le più belle descrizioni dei paesaggi alpini. Non starò a indugiare sulla geografia letteraria del secondo libro di Meneghello, già oggetto di un nutrito mannello di studi critici[65], ma l'analisi ravvicinata di alcuni passaggi restituisce uno sguardo geologico che interroga i luoghi secondo specifici parametri topografici ("Le spiegai che questi buchi si chiamano scafe", PM, 51; "tra coste ripide, arcigne", ivi, 56; "Dal Canale risalivano spacchi obliqui che incidevano il fianco degli acrocori", ivi, 117) nonché cronologici. Ed è in quest'ultimo caso che la componente calcarea dell'Altipiano gioca un ruolo fondamentale, nel farsi permeabile all'acqua – "è calcare, mi

[63] Le rocce, infatti, sono aggregati di più minerali.

[64] Sistema di classificazione in base a cui viene misurata, in ordine crescente, la durezza dei minerali e delle rocce.

[65] Tra cui Mengaldo 1997, VIII-XXIV; Daniele 2016, 131-148; Salvadori 2017, 64-87; Traina 2017.

ero detto, non occorrono i fossetti, beve l'acqua", ivi, 48 – e conseguentemente al Tempo – "Il tempo non c'era, l'avevano bevuto le rocce", ivi, 177; "Spiove, la roccia beve l'acqua, l'Altipiano si asciuga", ivi, 217. Oltretutto, la conformazione montana e le sue tumescenze rivelano la funzione mediatrice tipica della roccia, che nel propiziare l'incontro tra natura e azione dell'*homo faber* dischiude uno statuto semiotico ben preciso, rappresentando in modo emblematico sia il luogo che l'evento. È il caso dell'Ortigara, estroflessosi dalla crosta per via naturale, ma poi forgiato dall'azione "contraria" dell'essere umano:

> L'Ortigara è un monte nudo, bisogna vederlo quanto è nudo, per credere. Il cippo c'era, tutto il resto era un enorme mucchio di sassi scheggiati. *La natura avrà gettato le basi, ma poi dovevano anche esserselo lavorato coi cannoni sasso per sasso*. C'erano alcuni residui di guerra arrugginiti, e una certa abbondanza di ossi da morto. C'erano camminamenti e postazioni, in una specie di frana generale del monte. (Ivi, 143, corsivo mio)

La scrittura parcellizza la massa schiacciante e megalitica della cima, sulla sorta di un *diminutio* che opera per sineddoche e letteralmente ne frantuma la solidità impenetrabile ("sasso per sasso", *ibidem*), non senza eleggerla a blocco monumentale atto ad accogliere le spoglie dei defunti ("una certa abbondanza di ossi da morto", *ibidem*). Certo è che la montagna alimenta un "dialogo ctonio" (C80, 225), anche in virtù di una "connessione emotiva e sentimentale con la morfologia dell'Altipiano" (Daniele 2016, 137) che proprio per il suo essere invaso dalla pietra è esso stesso una "forma del tempo" (Cusumano 2019, 114): uno spazio-vestigia in cui il soggetto riesce a acquisire una nuova consapevolezza e, nello specifico, acuire le sue abilità appercettive. Cito:

> In questi spazi formati, anche i gesti, i passi acquistano forma, cioè una relazione ordinata e armonica con essi; pare che il mondo non ti contenga soltanto, ma ti guardi. Qualche volta capitando in uno di questi teatri, mi sedevo sui gradini vuoti, velati dal muschio e dall'erba, e stavo lì, misurando con l'occhio la piccola scena, fino alla sporgenza di roccia in fondo, dietro alla quale c'era un altro teatro così, vuoto; e dietro a quello altri ancora, in lunghe sequenze imprevedibili. Era come trovarsi fra le rovine di una città abbandonata: le distanze erano percorribili, ci si sentiva a proprio agio, e insieme un po' eccitati; era proprio una città, enorme, vuota e sconosciuta, ma tutta umana. (PM, 190)

Ma la roccia è anche viva, cangiante, metamorfica, tanto da generare veri e propri quadri in crescendo, come accade in uno splendido passaggio delle *Carte*. Siamo nel primo volume, e il tramonto a San Martino di Castrozza innesca una scrittura fatta di strati, geologie contrastanti, chiaroscuri lucenti, crepature invetriate:

> Fugge l'ora del tramonto, i fari non si accendono più, le Dolomiti chiudono le creste.
> Ho visto la parte viva della gozzoviglia nel *cristallo* dove *le isole* immergevano le ginocchia lucenti: fu come una scampagnata in mezzo al mare, svaniva a un tratto la roba del *neolitico*, cruda gioia *paleolitica* incitava alla gozzoviglia, si vedevano

sotto acqua i piedi calcarei delle isole ramificarsi in fondo a un altro cielo, e pesci e *gioia fossile* passeggiare capovolti [...]. E a me la testa fulminata dall'empito della gozzoviglia *pareva volesse* creparsi: la posai sul *guanciale di una roccia pungente, ricciuta, e il mondo si chiuse in un circo di cruciati*. (C60, 481, corsivi miei)

Meneghello immagina, vede e trascrive materialmente, secondo una linea metaforica che trasfigura il ghiaccio in cristallo e le cime montane in isole, financo a incorrere in una resa corporea dello spazio montano ("le ginocchia lucenti", *ibidem*) che al sopraggiungere dell'oscurità innesca una regressione tempo geologico propriamente detto: dall'età della pietra nuova (*neo líthos*) all'età della pietra grezza (il *paleo líthos*)[66]. Non dimentichiamoci che il neolitico si caratterizza, tra l'altro, per l'invenzione della ceramica, della terra "cotta" dalle tonalità aranciate che, proprio alle ultime luci del giorno, risplendono sulla cima delle Dolomiti, per poi virare nel crudo, nel ruvido (chiaro è il rimando a Claude Lévi-Strauss), in un contatto che, a chiusura del passo, si fa totale.

Fig. 3 – Cristalli di dolomite, Didier Descouens, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dolomite-Magn%C3%A9site-_Navarre.jpg>, CC BY-SA 4.0

[66] Il passo potrebbe altresì essere letto a specchio con il seguente estratto dal secondo volume delle *Carte*, C70, 113: "A scuola c'erano alcune verità assiomatiche, per esempio che la civiltà è quella occidentale [...]. Si sapeva che altri, egiziani, caldei, si erano arrangiati onorevolmente in passato con le pietre e coi mattoni: ma la roba di pietra si era insabbiata, i mattoni si erano spappolati...".

1.5 Fucine e congegni. Il tempo del metallo

Continuando il viaggio nella litosfera meneghelliana, un discorso a parte meriterebbero i *loci* alimentati da quello che a più riprese abbiamo definito come l'immaginario metallico[67] dello scrittore, oscillante tra la "sostanza della freddezza" (Bachelard 1989, 219, trad. di Peduzzi, Citterio) e l'onirismo ardente del fuoco: questo perché il metallo implica un inevitabile passaggio di stato, conseguente alle operazioni di manifattura e lavorazione che lo spingono a transitare da una solidità originaria (il rinvenimento nella crosta della terra) a una solidità di secondo grado (la forma formata conseguente alla sua fusione). A livello geologico, i metalli sono classificabili quali elementi chimici dotati di un alto potere riflettente, una buona conduttività elettrica, nonché rinvenibili allo stato solido[68] in rocce o minerali di antica formazione (come nel caso del platino, dell'oro e dell'argento) oppure in combinazioni più articolate. Tra i metalli più diffusi sulla superficie terrestre troviamo, in ordine crescente, l'allumino (tanto da costituirne il 12% dello spessore), seguito poi dal ferro, il calcio, il sodio, il potassio e il magnesio: elementi, questi, presenti anche nei corpi viventi[69] e che

[67] Per una antropologia dei metalli, cfr. Vlad Borrelli 2014.

[68] Eccezion fatta per il mercurio.

[69] Un filone tematico collaterale, per quanto concerne il sottotesto geologico di Meneghello, riguarda il versante relativo alla mineralizzazione del corpo, a riprova di un ineludibile legame tra l'essere umano e gli elementi abiotici che vede il primo farsi consapevole delle componenti inorganiche della vita. Cfr. FI, 28: "S. era venuto a sapere che un po' di zolfo c'è nell'urina. Così al potente impasto preparato in sottoscala, spargemmo sopra grandi spruzzi di zolfo"; o ancora C60, 430: "Io a Cencio: 'Lo sapevi tu che il sangue degli artropodi è pieno di rame? Nella clorofilla c'è magnesio, ferro nei vertebrati, nei tunicati vanadio, caro mio!' "; NC, 173: "friggono le sinapsi, si rivoltano il sodio e il potassio". Di tutt'altra natura il versante che vede il metallo innestarsi, per via reale o metaforica, sul corpo umano *tout court*, cfr. FI, 74: "Aveva un guanto nero sulla mano sinistra, ma non viceversa, non una mano sinistra nel guanto nero: c'era invece un gancio di ferro, un ricordo di guerra"; C60, 142: "In Val Salbega, una laterale della valle del Leogra, vivono isolati dal mondo. Hanno strumenti antropomorfici per piantare i fagioli, una mano di ferro rattrappita, con l'indice a tubo, e con questo attrezzo li piantano"; C80, 177: "Jenö ha detto a Olga che lui ha una gamba di legno. Olga gli ha stretto forte la gamba sinistra, quella paralizzata, per cercare di dimostrargli che non è vero: forse Jenö si è confuso con suo fratello, morto parecchi anni fa, che aveva davvero una gamba di legno… Ieri siamo arrivati in ritardo a trovarlo all'ospizio, era già preparato per dormire, senza occhiali, e gli occhi aperti parevano quelli metallici di un cieco". Vi sono, poi, i riferimenti mitologici (come il rimando alla coscia d'oro di Pitagora nel *Dispatrio*, DIS, 99: "*The golden thigh!* La coscia d'oro di Pitagora… Immaginarla, quasi un po' averla… […] Come è straordinaria in certi momenti la vita! 'Oro' associato con 'coscia', segreto, magia… godurie infinite…") nonché i rimandi a una biologia alternativa, con un chiaro rimando al metallo maggiormente diffuso sulla superficie terrestre, e cioè l'alluminio (C70, 477: "La natura non faceva corpi di alluminio o d'acciaio, come sarebbe stato divertente di avere e come mi figuravo che un giorno, pensandoci intensamente e studiando la cosa a fondo, avremmo forse potuto fabbricarci. La natura faceva invece corpi con questo scheletro interno relativamente fragile, e costituiti essenzialmente di carne"). In un passo delle *Nuove Carte*, infine, Meneghello, sulla scorta della lettura di *Pincher Martin* di William Golding, attua una sublimazione tra pietra e corpo, nello specifico per quanto concerne la

non mancano di istituire un collegamento tra la sfera del *líthos* e quella della vita, a riprova di un'ineludibile osmosi tra elementi biotici ed abiotici.

Che la litosfera di Meneghello sia pervasa da un metallismo di fondo lo si intuisce anche a livello dei *nomina* costitutivi il suo lapidario, dove i metalli spiccano rispetto alle altre componenti geologiche, a riprova di una *imagerie* metallica[70] destinata ad esplicitarsi secondo plurime modalità, prima fra tutte la coesistenza di una materia ancipite, ovverosia oggettivata tra due passaggi di stato, come se il metallo non fosse mai dimentico della sua liquida trasformazione e perciò destinato a regredirvi al fine di cambiare forma. Cito da *Pomo pero* il passo relativo al pozzo della corte dei nonni:

> Il vuoto tirava in modo grandioso, c'è una corrente elettrica dei pozzi che non è di Volta né di Marconi; il peso del corpo bastava appena a contrastare la forza che trovava un fulcro negli occhi e tentava di capovolgerci dentro. Fratelli e amici affettuosi aggrappati ai nostri piedi ci trattenevano a stento al di qua, nel mondo dei vivi.
> Non si vedeva quasi nulla, c'era un buio caduto là dentro, che infittiva, e qualche confuso riflesso. La mano oltrepassava la ghiera di pietra, si sporgeva col ciottolo, lo lasciava cadere. Lontano lontano s'udiva uno sciacquio gelido, metallico, mortale; i riflessi si muovevano sotto gli strati del buio; ci assaliva il timore di vederci improvvisamente specchiati laggiù. Una testa capovolta, una mano aperta, un buco celeste, come si vedrebbe se si fosse là sotto e si guardasse in alto, ma che scende in profondo, e sbocca in quale altro mondo alla rovescia? Per queste sbarre di ferro infisse nel fianco del pozzo si potrebbe effettivamente calarsi giù [...]. (PP, 78)

Nel legarsi alle profondità della Terra, al nucleo solido e fuso del centro, il metallo è mediatore di un vuoto, elegge il pozzo a punto di accesso a una litosfera ch'è anche miniera, il luogo estrattivo da cui Meneghello "ricava" i suoi *mirabilia* e che ne *L'acqua di Malo* non manca di farsi ipostasi del rapporto tra lo scrittore e il proprio paese natale: "Ecco, se dovessi scegliere un'immagine per il mio rapporto attuale con il paese (che come vedete è un rapporto di carattere immaginario, di carattere fantastico), mi è venuta in mente l'idea del poz-

dentatura. Cfr. NC, 94: "Hai deciso di dare dei nomi ai solchi e agli anfratti dello scoglio (è importante dare nomi familiari alle cose per ammansirle): provi a scegliere un nome per le roccette terminali lì sotto, e stai per battezzarle 'i denti' ma resti paralizzato da una crisi di terrore e svieni (le roccette hanno lo stesso andamento della tua dentatura che la punta della lingua conosce... Non le hai create tu? Non stai cercando di sopravvivere aggrappato ai tuoi denti?)".

[70] Inevitabili i rimandi agli oggetti metallici che popolano le case maladensi. Cito, solo a titolo di esempio, questo passaggio da MM, 194-195: "La *fornèla* ('cucina economica') ha il *fornèlo* e ha il *fórno*. Ha inoltre in grembo (lateralmente) la cassa in rame e zinco *de l'acua calda*, normalmente non molto più che tiepida: *cassa* direi proprio o *bacinèla*, che un *coèrcio* di rame incappella, e in cui attinge un mestolo dalle forme appiattite, di rame anche lui e ancora chiamato *cassa* (*de l'acua calda*); *cassa* da *cassa*, *rame* da *rame*, *zinco* eventualmente da *zinco*, in un circuito di bizzarre affinità quasi organiche".

zo di San Patrizio" (AM, 230). Il metallo chiama a sé l'elemento acquatico, ne condivide la carica riflettente ("i riflessi si muovevano sotto gli *strati* del buio", PP, 78, corsivo mio, e si noti come persista la logica dello strato) e la partitura fonica ("qualche sciacquio gelido, metallico", *ibidem*), tanto da far pensare a un mercuriale carsismo. Un aspetto, questo, che si intensifica a proposito dell'acquedotto maladense, dove

> C'era un'associazione strana del fluido col metallico, il senso di una forza confinata, tumultuosa. E lì si faceva un tuffo auditivo in un altro ordine di realtà, era come una voragine, ma non paurosa, sotto la superficie del mondo, quasi una anticipazione alto-vicentina dei buchi neri, salvo che il colore dominante in questo giro di immagini non era il nero: c'erano *riflessi d'acciaio*. (AM, 229, corsivo mio)

L'immaginazione materiale (quel "giro di immagini", *ibidem*) conferisce a quest'acqua onnipervasiva una forma precaria, cangiante, non senza richiamarsi allo spazio metallico quale sede di un vulcanismo di fondo: la fucina in cui la materia allo stato fuso è "forza confinata" (*ibidem*) proprio in virtù del suo essere circoscritta e tenuta a bada al massimo grado di ebollizione, per poi rivelare nella propria luminescenza il frutto una fusione ulteriore (l'acciaio è una lega, e quindi la risultante dell'attività del *Faber*, tra ferro e carbonio). La diade fluido-metallico ritorna nella breccia poetica apertasi poco dopo, come se l'acqua dell'acquedotto – ossatura vitale di Malo – esasperasse quella dialettica tra *duro* e *molle* (Bachelard 1989, 39, trad. di Peduzzi, Citterio) tipica degli oggetti terrestri, oltre a chiamare in causa quello che, per Mircea Eliade, era il destino ultimo delle acque, cioè "precedere la creazione e [...] riassorbirla" (1976, 193, trad. di Vacca):

> è un'acqua brunita, turchina in strati possenti
> non la scorgevano gli occhi venuti a spiare
> agli spiragli degli alti *battenti di ferro*
> sento allo scroscio che è acqua *quasi metallica*
> il suono trasmette i riflessi profondi (AM, 229, corsivi miei)

Il liquido è *quasi* metallico. E il metallico è *quasi* liquido[71]. Nel dotarsi di una propria *agency* (cfr. Bennett 2010), la materia si manifesta per gradi gra-

[71] Sull'acquedotto di Malo, si veda anche C80, 102: "Le chiavi erano due, quella grossa di ferro, e la yale. Con la prima si apriva il portone, e sapevo che ciò che si vede all'interno (un mercato di pesce, un banchetto che vende girandole, una gradinata di chiesa, di pietra rosa, sullo sfondo) non era rassicurante. Oltre la chiesa cominciavano i boschi, quasi invisibili da qui, ma li conoscevo bene: sempre meno percorribili andando in su, e assiepati alla fine sotto le rocce. Con la yale invece si apriva il portoncino laterale, oltre il quale sentivo rumoreggiare il canale dell'acquedotto. Sapevo che qui bisognava fare una cosa sgradevole, scendere i gradini, entrare nell'acqua nera e fredda, turbolenta, e arrivare ad attaccarsi agli infissi di ferro dall'altra parte. Prima di decidermi tentai di ristabilire il contatto radio, e quasi immediatamente ci

zie a specifiche spie lessicali, dall'aggettivo "brunita" (AM, 229) – da leggersi nell'accezione di "sottoposta a brunitura" – agli "alti battenti di ferro" (*ibidem*), che nell'esplicitare l'elemento a livello nominale metallizzano l'acqua ("acqua quasi metallica", *ibidem*) e la pongono al crocevia di due forme, in un susseguirsi di consistenze imperfette che vedono il vulcanismo e il nettunismo – e quindi la solidità e la malleabilità – incontrarsi. Metallo e liquidi, d'altronde, tornavano a sovrapporsi, in un sistema di richiami a distanza, anche in un passaggio di *Bau-sète!*[72], che in virtù della sua natura di libro congegno "che gira attorno a pochissime, essenziali rotelle lessicali e tematiche" (Pellegrini 2002, 99) è il nodo gordiano di una *imagerie* metallica, esplicitabile in quella "metal-fatigue" (BS, 215)[73] del "telaio della ditta che era parso di acciaio inattaccabile" (*ibidem*), come se tutto il libro ruotasse attorno a un metallismo onnipervasivo che dai mezzi di locomozione[74] si snoda fino alla terra rossa da fonderie[75]. Per quanto concerne quest'ultima – con cui si indica il materiale atto a realizzare gli stampi per le colate metalliche – Meneghello ci pone dinanzi alla trasformazione della materia *tout court*, che dalla forma nativa passa per l'elemento fuoco e al tempo stesso ribadisce la generazione triplice[76] del metallo stesso:

> Forse nel passaggio dall'agreste giacimento di Cesca[77] al fervore dell'alto-forno c'erano altre fasi intermedie: su quella materia piuttosto vile, mangiavamo in molti… Con tutti i miei studi classici, e i miei corsi universitari (facoltativi) di

riuscii. Chiesi di Max a cui prospettai il dilemma delle due chiavi. Max non ebbe esitazioni: usare la chiave di ferro. Così ho fatto, dear lady, e ne è seguito il resto della mia vita".

[72] Cfr. BS, 125: "la sveltezza e furberia delle mie cugine nel cogliere il momento (nel tempo) opportuno per swing la secchia e slanciarla in arco verso il vano della finestra, e arrestare, quasi ritirare in aria, il contenente metallico, e lasciar volare via il liquido contenuto".

[73] Ivi, 215: "Nel nobile telaio della Ditta che era parso di acciaio inattaccabile si riconoscevano tracce di metal-fatigue, un logorio segreto delle strutture, e nel personale chiari segni di scoordinamento, quell'infischiarsene degli altri che viene forse con la maturità".

[74] Si tratta, a conti fatti, di una retorica solida, materiale, lucente, mediante cui la penna dell'autore informa metallicamente gli oggetti e al tempo stesso si struttura per cortocircuiti semantici. Cfr. ivi, 10, corsivo mio: "Era una moto leggerissima, con un iperbolico rapporto peso-potenza (lì si vedeva, lo capisco retrospettivamente, com'era fatta l'Italia emergente: in quel rapporto peso-potenza c'era già la gloria del made in Italy). Non era rifinita in modo ordinario all'esterno: non aveva parafanghi, né vernice, era fatta di nude strisce di duralluminio opacizzato, schematico, bellissimo, quasi *seta metallica*".

[75] Cfr. ivi, 161: "Invano nel dopoguerra al mio paese cercai di fare soldi con la terra rossa da fonderie: ne volevano vagoni, e ottenutili ne volevano ancora (e la cosa mi lasciava oppresso di stupore), De Righetti e Filè di Milano – Li caricavamo noi stessi a mano"; e ivi, 162: "La storia vera e propria è questa: c'erano delle cave di terra rossa da fonderie sulle colline vicino al paese. In passato i contadini proprietari avevano spedito qualche carico a Milano, a ditte importanti. Si trattava di riorganizzare il servizio, farne una piccola azienda".

[76] Per Bachelard, il metallo nasce dalla terra, nel fuoco e dal fuoco (1989, 218, trad. di Peduzzi, Citterio).

[77] Sulla scorta di una diacronia intratestuale, si veda il passaggio dal primo tomo delle *Carte*, C60, 42: "La cava della terra rossa da fonderie, sul piano del monte Còrnolo, apparteneva a un contadino che ci abitava accanto con undici o dodici figli, e si chiamava Cesca".

> storia delle dottrine economiche, non mi ero mai reso conto della curiosa natura di un processo imprenditoriale. (BS, 164)

Materia *narrans*, potremmo dire. Meneghello si focalizza sulla componente abiotica che qui struttura un racconto *a latere*, sullo sfondo di una litosfera fattasi giacimento, miniera *maladi*, eppure prossima al suo esaurirsi:

> Vennero tempi difficili, problemi con Cesca, coi Pegorari… La cava stremata non dava più terra, e si cercava invano di trovarne una nuova lì accanto; pare che a un certo punto la terra che arrivava a Milano non fosse più quella rossa da fonderie ma quella cenerina da coltivarci le patate (*Ibidem*)

L'estratto genera un'eco nel secondo volume delle *Carte*, in cui la "vile" (BS, 164) materia chiama a sé il metallo prezioso per antonomasia: "Vendere una montagna, le sue viscere, a grandi fabbriche milanesi. Vendere la bella terra rossastra, le rosse porche. I contadini proprietari non volevano più zapparla, erpicarla. *Oro era, la terra rossa*! [Cfr. *Bau-sete!,*1988][78]" (C70, 416). Ritorna, come spesso accade, la petrosità lessicale tipica del sottotesto geologico di Meneghello, e rilevabile soprattutto nella chiusa del passo, che nello strutturarsi rispettivamente in un ternario ("oro era", *ibidem*) e un quinario ("la terra rossa"), propizia una ricorsività della /r per consonanza e allitterazione, senza contare le filiazioni palazzeschiane da *I cavalli bianchi* (penso a *Oro, doro, odoro, dodoro*, Palazzeschi 2002 [1905], 22). Oppure, sempre restando nei versanti del libro sul Dopoguerra, si veda il passo relativo all'autobus-salamandra: "l'enigmatico Ventuno che doveva esser fatto di iridio non di banda, e si confermò poi nel corso degli anni la più indistruttibile, la più refrattaria cosa del mondo subito dopo la pietra del San Michele" (BS, 211). Qui, il nome geologico (l'iridio) si fa latore della sua qualità primaria (cioè la durezza e la resistenza), ribadita anche dalla citazione che elegge i versi iniziali dell'ungarettiana *Sono una creatura* a esplicitazione rafforzativa ("Come questa pietra / del S. Michele", Ungaretti 1990 [1916], 68)[79]. Mi verrebbe da dire che Meneghello smentisce il *pensum* bachelardiano secondo cui i metalli sono scomparsi dalla letteratura con il risultato di una "immaginazione decalcificata" (Bachelard, 1984, 217, trad. di Peduzzi, Citterio). Anzi, la sua scrittura è intimamente metallica, tanto da collocarsi nell'alveo di un *líthos* forgiato e lavorato dalla mano dell'uomo, cui è coestensiva l'idea di una

[78] Interpolazione dell'autore.

[79] Ma nello spingersi oltre il nominalismo *tout court*, il metallo ci porta all'analogia autovettura-animale preistorico rinvenibile tra le pagine di *Libera nos a malo*, in quanto l'iridio era il principale componente del meteorite che, tra il Cretaceo e il Terziario, causò l'estinzione in massa dei dinosauri. Cito da *Libera nos a malo* la ripartizione "paleontologica" di alcuni mezzi di locomozione: "Venne il Mesozoico delle 15 Ter, l'Oligocene delle Uno, delle Cinque, delle Venti (l'OM sopravvisse fino al basso Terziario tra forme di vita infinitamente più giovani); poi in pieno Pliocene ci fu la comparsa improvvisa della SPA. La SPA era un mostro immane, un Mastodonte, un Dinoterio, un Platibelodonte. Un giorno sentimmo come un rugghio basso e continuo fuori dal portone, corremmo a vedere e (ferma lungo la mura del Conte) scossa da tremiti, montagnosa, c'era la SPA. Era magnifica" (LNM, 223).

lingua quale "luogo di stampi" e colate fuse (MM, 244), del *textus* come "stampo metallico"[80], della scrittura come oreficeria, oscillante tra la pratica orafa e il lavorio minuzioso dell'orologiaio intento a assemblare pazientemente i propri congegni. Cito da *La materia di Reading*:

> Scrivendo in prosa, invece, mi viene del tutto naturale puntare sulla forza poetica delle parole [...].
> Questa concezione della scrittura letteraria ha ben poco a che fare con la poetica del *petit poème en prose*, e nulla affatto con quella della prosa d'arte. Somiglia all'oreficeria, è stato detto, e a me questo non dispiace, mi sembra de tutto appropriato trattare le parole come materia preziosa, perché lo sono. Ma forse il paragone migliore è col lavoro dell'orologiaio: ci sono congegni minuti e delicati, rotelle su perni filiformi, cose di precisione, suste sottili, simili a ragnatele... (MR, 144)

Il metallo è materia *par excellence* degli ingranaggi e del mondo meccanico, ma al pari delle rocce non manca di rivelare la sua parte feroce, letale, sotto le sferze di un vulcanismo fattosi solido e per questo chiamato a uccidere. Si pensi ai denti metallici del mulino che, nel terzo volume delle *Carte*, finiscono per maciullare e smembrare Còsaro il mugnaio:

> Sciabordava il mulino, banconi, impianti, tralicci, tramogge, gente infarinata...
> [...]
> Strepito di cinghie, ingranaggi... Còsaro, grande e grosso, a carponi sotto un'impalcatura appoggiata a un muro. Uno scroscio, e le macchine si misero a tremare, le cinghie a sbattere fuori tempo... e Còsaro ringhiava là sotto, sbuffi feroci, sforzi da vero mugnaio, grandiosi.
> Poi fermarono tutto, e Còsaro uscì rinculando, nudo, pochi brandelli appesi al corpo, peloso, impolverato, vibrante di vita. La cinghia gli aveva afferrato la manica della giacca, gliel'aveva sfilata, poi la camicia, la fanèla, le mutande lunghe... tirava a sé, mangiava... La bestiale potenza della cinghia, e degli ingranaggi là dietro, strattonava tutto l'uomo, ma lui aveva resistito con altrettanto bestiale potenza, puntellato contro il muro, sfiorando col petto *i crudi denti del metallo*. (C80, 194-195, corsivo mio)

La *rêverie* metallizzante si riverbera in metaforiche intermittenze mediante le quali la duttilità, la lucentezza e la consistenza del materiale divengono il filtro mediante cui l'Io autoriale attua il passaggio dalla realtà alla carta, sia per quanto

[80] MM, 294: "Il concetto di testo. *Tèsto* vuol dire stampo per i dolci". Ma la consistenza metallica del tessuto testuale è altresì ravvisabile nelle pagine di *Fiori italiani*, segnatamente al processo relativo alle attività del giornale e alla realizzazione del periodico quale *medium* concreto, le cui pagine sono di metallo prima farsi cartacee, FI, 158: "Poi in cartelle, poi in piombi, in bozze, in 'pagine' di metallo, in calchi pieghevoli, in zinchi piegati, in fogli scorrenti tra i cilindri delle rotative, nella prima copia umida del giornale di oggi."

concerne la scala cromatica[81], sia relativamente alla struttura fonica del testo[82]. In altri casi, è l'esperienza stessa, e quindi il vissuto, a strutturarsi quale concatenazione di *patterns* "saldati insieme" (JUR, 166), il che ci porta a riflettere sulle immagini geologiche strutturanti la teoresi di Meneghello intorno all'atto della scrittura e il loro affiorare sempre *in limine* alle riflessioni auto-esegetiche, come nel seguente passaggio di *Quanto sale?*: "L'intera esperienza [della Resistenza] è fatta di piccoli anelli uno saldato all'altro, a formare come dicevo una catena, anzi si potrebbe dire la trama di un tessuto, *la maglia di metallo in cui mi appare strutturato quel tempo*" (QS, 174, corsivo mio). C'è il tempo della pietra e c'è il tempo del metallo, per quanto quest'ultimo si riveli più debole e inconsistente rispetto al primo, nel destino di un'inevitabile ossidazione che arrugginisce, scortica e deteriora. Ossidazione che in *Bau-sète!* annulla la forgiatura del *faber* e colloca la componente metallica nel *cupio dissolvi* della materia:

> A un certo punto io e mio fratello cercammo di impostare qualche conteggio di tipo (secondo noi) centro-europeo, nello stile di Jenö: ammortamento, interessi passivi, *overheads*, manutenzione (pensando soprattutto alle tragiche gomme di allora), spese vive, come benzina o nafta, e olio, perché si può dire che ormai le nostre macchine andavano a olio... Calcolavamo la durata di un autobus, non media ma massima concepibile, in pratica quanti anni ci metterebbero i metalli a degradare in molecole sciolte di ruggine e vapori ferrosi; e il massimo dei chilometri percorribili in un anno di 365 giorni e in un giorno di 24 ore... (BS, 221)

In questo senso di microscopica degradazione, mai scevra da un lessico specialistico, mi torna in mente un passo del settimo canto della *Gerusalemme libe-*

[81] MM, 298: "Forse non si può pretendere di esprimere con un nome queste e le altre proprietà magiche del *cava-òci*: per esempio la qualità vaporosa e insieme metallica dei colori che traspaiono in quelle ali di garza". Un rimando ulteriore deve essere fatto alle geografie del 'dispatrio' e, nello specifico, alla metallizzazione del fogliame: cfr. DIS, 49 ("Non si vedeva nessuno in strada, letteralmente e incredibilmente nessuno, e lo stradone nero, bombato, sbilenco, i lampioni della rogna, i grandi alberi spruzzati dalla luce glauca che metallizzava le foglie, erano lì per nessuno, un guscio vuoto, ben tenuto, allucinante.") e C60, 37 ("Vedo una faccina bianca, ovata, sotto il lampione; si distingue così all'ingrosso la figura, un po' seduta, un po' sorretta dalla gente. Ciò che si vede della gente all'intorno è una macchia scura, quasi nera; c'è del nero anche nel verde metallico dell'erba sul margine della strada, del nero nell'aria e dappertutto: forse è per il contrasto della faccina bianca, che è inclinata un po' di traverso e voltata leggermente all'insù").

[82] DIS, 187: "Quando la giovane Regina venne a inaugurarci solennemente la nuova Facoltà nel parco dei Bianchi Cavalieri, ci radunarono sotto un tendone, su file di sedie di tela verdastra, il convento delle nere toghe, e Roy mi sedeva vicino in seconda fila. E per tutta la durata dei discorsi ufficiali mi parlò a mezza voce della ramata Berenice, già nostra avvenente e pittoresca studentessa, ora pittrice di qualche grido, ritrattista alla moda, alla quale (sussurrava) era stato come sapevo 'molto molto vicino'. La Regina in blu-cielo, piccola, aggraziata, leggeva un discorso con cadenze metalliche, l'accademico corpo ascoltava compunto, il Senato faceva le fusa, il Tesoriere arrossiva di piacere sul podio, i capi supremi spiravano orgoglio e Roy con sussurri profondi svelava le tenere cose della rossa ramata...".

rata: “Fragile è il ferro allor (ché non resiste / di fucina mortal tempra terrena / ad armi incorrottibili ed immiste / d’eterno fabro) e cade in su l’arena” (Tasso 1957, 225). Al netto della sineddoche tassiana, la citazione mi sembra tutt’altro che peregrina, soprattutto perché ci porta ancora una volta a sondare le immagini della fine e, nello specifico, la fase *post-mortem*, in cui la lapide cede il passo alla placca, alla lastra: a un monumento che per quanto destinato alla posterità si rivela inadatto a perpetuare un futuro dialogo. È il caso di Lorenzo e delle sue ansie millenaristiche che eleggono il metallo a supporto di un “dopo-morte” (al pari dello zinco[83] come rivestimento delle bare):

> Non temeva veramente la morte, Lorenzo, ma il dopo-morte. Aveva pensato un giorno che non c’è modo di provare che da morti – cioè quando si dovrebbe essere morti – non ci si risveglia nella cassa. Non era un pensiero banale, anzi un raffinato filosofema sulle aporie del concetto di prova [...].
> Aveva disposto nel testamento che in caso di morte gli trapassassero il cuore con uno spillone, per prudenza, ma poi aveva pensato che se la sua morte avesse coinciso con un incendio in casa, o con lo scoppio di una nuova guerra in Europa, o di una bomba piovuta dal cielo nella sua camera a Verona, il testamento poteva venire distrutto. Aveva anche pensato di far incidere il testamento su una lastra di metallo: ma, e la bomba atomica? Non fonde qualunque metallo? (C60, 50)

Il metallo è sostanza della freddezza, del taglio, richiama in tralice il sacro chiodo e punge la sede[84] della vita financo a estirparla, per quanto tale carica distruttrice si annulli sullo sfondo di una conflagrazione ipotetica che vede la fucina del *faber* (quella “fucina di mortal tempra terrena”, Tasso 1957, 225) inglobata da una fucina palingenetica, dove persino la materia è destinata a abdicare e conseguentemente fare ritorno nel fluido nucleo, sotto la crosta: in un inferno di liquefatto non-io.

1.6 “Una prospettiva di trasparenze lontane”. Le semantiche del cristallo

A voler cercare conferma dei legami tra Luigi Meneghello e la geologia, dovremmo spingerci nei territori dell’extratesto, dove campeggia la figura di Bruno Erminietto, al secolo Bruno Zanettin: geologo e esploratore, nonché membro della spedizione che, nel 1954, si avventurò sulle cime del K2[85]. Le ricerche di Zanettin, che ha anche dedicato un volume alla sua amicizia con lo scrittore di

[83] Cfr. PP, 94: “tutte due le casse erano ancora in buono stato, salvo qualche crepo, ora le ha fatte rivestire di zinco e siamo appostissimo; anche per i nonni molto bene, naturalmente le casse non c’erano più, hanno messo gli ossi in due cassettine”.

[84] Cfr. C70, 339, corsivo mio: “ ‘Ma perché una punta ficcata tra i tessuti fa male?’ Perché questa è una proprietà delle punte! (Come dire che è la loro natura: sarebbe facile andare avanti, ma a che scopo? Finisce sempre che l’ultima spiegazione si rifa alle proprietà naturali: *dei metalloidi*, degli embrioni, delle punte...)”.

[85] Si veda anche la foto scattata da Zanettin durante l’escursione a Cima Tosa, ritraente Meneghello, Katia Bleier, Liliana Massignan e Francesco Morandi Bonacossi (in SP, 41).

Malo (2011), si sono mosse in una prospettiva geodinamica, volta a indagare le catene montuose a pieghe e la distensione continentale. Ricerche che, indubbiamente, devono avere contaminato la scrittura meneghelliana e il suo lessico intimamente geologico, come abbiamo avuto modo di rilevare nel paragrafo relativo alle montagne e alle tumescenze rocciose, là dove il ghiaccio era la "parte viva della gozzoviglia nel cristallo" (C60, 481).

In mineralogia, il cristallo indica sostanzialmente una struttura solida dalle disposizioni geometriche regolari, pronte a ripetersi all'infinito nelle tre dimensioni spaziali, financo a dare origine al cosiddetto reticolo cristallino o reticolo di Bravais. Tuttavia, come affermato da Marco Collareta in un suo saggio del 2003 – incluso in una miscellanea dedicata ai cristalli e alle gemme a cura di Zanettin stesso – la concezione del cristallo quale solido è una acquisizione sostanzialmente moderna (495), e bisognerebbe invece guardare all'ambito veterotestamentario – un'"enciclopedia racchiudente ogni forma di conoscenza" (ivi, 493) – per rinvenirne le scaturigini originarie. Nell'*Ecclesiaste* e nei *Salmi*, ad esempio, il cristallo si lega alla componente acquatica, rimandando al greco *krystallos* e di conseguenza al *kryos*, cioè il ghiaccio (De Seta 2003, 19). Intuizioni, queste, che subito ci riportano all'opera di Meneghello e, nello specifico, al liquido quale veicolo di una cristallinità potenziale, come ben si arguisce dai passi relativi alla Fontanella di Malo (nel primo libro) e ai bacini d'acqua formatisi intorno alle rive del Livargón (i *bojéti*) in *Maredè, maredè...*. Cito i due estratti uno di seguito all'altro:

> Io vidi la sioramàndola una sola volta, alla Fontanella dietro il Castello. Chiacchieravamo ignari Piareto ed io sotto i rami folti dei faggi, accostandoci al cristallo dell'acqua sorgiva per bere. Su una pietra lambita dal rìvolo c'era la sioramàndola. (LNM, 125, corsivo mio)

> L'ansa del Livargón che a valle del ponte del Castello, voltando l'arco della schiena al paese, si raccorda col *cristallo*[86] dei *bojéti* e il nero velluto del *bójo* di Cuca, si denominò dal lavatòio che il fascismo e il siménto vi edificarono. (MM, 133)

La nominazione[87], come spesso accade, implica un passaggio di stato che dal liquido vira nel solido, per quanto ancora si sia ben lontani dalla geometrizzazione suggerita dal cristallo stesso, per ora esclusivamente veicolo di una monolitica trasparenza che lascia vedere[88] o, al pari di un involucro, sigilla e protegge. Un aspetto, quest'ultimo, bene esemplificato da un passo del *Dispatrio*, in cui il

[86] Corsivo mio (gli altri corsivi sono dell'autore).

[87] La cristallizzazione non manca di coinvolgere anche i liquidi del corpo, rimandando in tal senso a quella mineralizzazione anatomica cui ho fatto accenno nel paragrafo precedente. Cfr. PM, 302: "A sera, sentivo i cristalli del sudore raggrinzarsi sulla pelle, e il mio odore mi pareva diverso dal solito, macchiato".

[88] C70, 252: "Il salotto dove sfavilla la mia stella ha un muro di cristallo, è come una vetrina sopra un colle, con una grande veduta a sudest. Una vetrata mette in una piscina. E la piscina in cui si tuffa la mia stella è trasparente, illuminata, sfarzosa, non molto bella. Le mutandine

cristallo è teca del futuribile e indubbiamente guarda all'attacco de *I vetri* (trasparenze anche qui, verrebbe da dire) di Renato Ghiotto, di cui Meneghello curò la prefazione alla sua uscita per Longanesi (1987, I-V). Cito dal *Dispatrio*:

> Fantatecnologia, sobrio ottimismo pragmatico, tranquilla sfiducia nell'assetto presente della società… Sentivo la forza del principio-speranza. Cambiare il modo di pensare, liberarsi dagli schemi: non più case per ripararsi dal clima, né stanze-scatole come cassette da imballaggio, ma città climatizzate, grandi cupole di cristallo, forse palle gonfiabili di plastica trasparente, per coprire una metropoli, una provincia… C'era tutto, schemi generali e dettagli, in quel suo libro utopico. I vestiti, perché lavarli, rammendarli, riattaccarci i bottoni, quando si possono fare di carta, e buttarli via alla sera? (Niente però di specifico contro i bottoni-in-sé, mentre nel mondo ordinario già germogliavano gli zip.) E del resto, perché vestiti, che bisogno ce n'è sotto le cupole di cristallo? (DIS, 103)

E ora la pagina d'apertura da *I vetri*:

> Il luogo dove lavoriamo è una sala di cui non si vedono le pareti. Sembra non avere confini, perché il verde e l'azzurro di fuori, filtrati dalle vetrate, sono dello stesso colore di acqua profonda che ha l'aria all'interno e perché ho constatato che, in qualunque punto ci si trovi, si ha sempre l'impressione di essere al centro. Questa, che è senz'altro un'illusione ottica, si accentua quando ci si siede ai tavoli e ci si concentra sul lavoro.
> Immagino che esistano persone in grado di guardar fuori, prossime ai confini della Sala, verso il parco e il laghetto che, si dice, abbelliscono il gruppo di edifici dell'azienda. Ma, appunto, è estremamente difficile trovare il modo di avvinarsi alle pareti.
> L'azienda è tutta aperta, senza un tramezzo, senza un paravento […]. Centinaia, forse migliaia, di impiegati siedono al loro posto, separati da lastre di vetro alte un metro e mezzo, in piccole stanze prive di porte. (Ghiotto 1987, 1)

È innegabile come le atmosfere distopiche e volponiane di questo "racconto di fantascienza" (Meneghello 1987, II) abbiano poi informato alcuni frammenti delle *Carte* (penso, soprattutto, agli *Anni Ottanta*), ma soprattutto risulta evidente come la trasparenza veicolata dal cristallo (o dal vetro) si faccia oppressiva e claustrofobica, guardando non solo alle "calotte di quarzo" (FI, 22) che in *Fiori italiani* ponevano letteralmente sottovetro "il nostro mondo" (*ibidem*) , ma anche e soprattutto alla "maligna trasparenza" (DIS, 164) rinvenibile sempre tra le pagine del *Dispatrio* (poi fattasi "elusiva" in QNB, 15). Il che ci porta a riflettere su quella che, d'ora in poi, definiremo come "semantica del cristallo" e che in Meneghello innesca un corteggio di soluzioni metaforiche che se, da un lato, guardano al Calvino delle *Lezioni americane* (quindi al cristallo come emblema

a fiori della mia stella, la mia stella non se le mette: in questa aerea piscinetta nessuno ci può sbirciare se non dalle altre stelle, e se sbirciano alla mia non gliene importa".

dell'*Esattezza*[89]); dall'altro, non mancano di legarsi a una trasparenza tutt'altro che rassicurante e perciò confusiva. In uno dei tasselli saggistici che andavano a costituire il già citato *Quaggiù nella biosfera*, Meneghello, quasi a voler intensificare la spinta sotto la crosta terrestre veicolata dall'avverbio presente nel titolo, affermava quanto segue:

> Più di recente ho provato a mettere a fuoco una diversa concezione della felicità poetica, basata sull'idea che ciascuna cosa o evento del mondo porti con sé un nucleo centrale di realtà che non è immediatamente manifesto: una sorta di sostanza semi-segreta, una sua *glassy essence*, essenza invetriata, che la mente nel concepire o la penna nello scrivere (per uno che scrive soltanto a penna come me) vanno cercando e ogni tanto trovano. (QNB, 15)

Il passo, questo è indubbio, si lega alla tensione epistemologica che da sempre ha animato la scrittura di Meneghello, ma la spinta conoscitiva si lega in tal caso proprio all'idea della scrittura quale scavo geologico, vòlta a portare in superficie le componenti costitutive della litosfera: rocce che, una volta spaccate, rivelano la loro conformazione cristallina e lucente. Sempre per quanto concerne la cristallinità del linguaggio e della scrittura, doveroso si fa il rimando alla *lectio* dantesca tenuta da Meneghello il 17 maggio 1997 all'Arsenale Venezia, dal titolo *Le proprietà elettromagnetiche del linguaggio poetico*, che nel muovere le fila dal saggio di Osip Mandel'štam *Conversazione su Dante* (1967) portava avanti una lettura cristallografica alla *Commedia* (come ben messo in luce da Anna Gallia in un suo saggio del 2015). Le filiazioni tra Meneghello e il critico russo ci appaiono fondamentali proprio perché, per quest'ultimo, la *Commedia* andava a configurarsi come una "collezione di minerali" (Mandel'štam 1994, 114, trad. di Faccani, Giaquinta) formatasi in base a un processo geologico. Di quella conferenza non restano che appunti sparsi, ma l'approccio mineralogico e cristallografico al poema dantesco – come ben dimostrato dallo schizzo dell'*Inferno* realizzato dall'autore (fig. 4), pronto a mimare in tutto e per tutto la sezione longitudinale di un'agata (fig. 5) – ci autorizza a individuare delle traiettorie intratestuali, dove il cristallo si traduce in una molteplicità di accezioni. In *Maredè, maredè*, ad esempio, esso è epitome dell'ingannevole trasparenza del *lògos*, pronta a tradursi in un bisticcio tra il turbo e il chiaro, e parimenti si lega alla metaforica cui abbiamo fatto riferimento poc'anzi:

[89] Cfr. Calvino 2012 [1988], 71: "Il cristallo, con la sua esatta sfaccettatura e la sua capacità di rifrangere la luce, è il modello di perfezione che ho sempre tenuto come un emblema, e questa predilezione è diventata ancor più significativa da quando si sa che certe proprietà della nascita e della crescita dei cristalli somigliano a quelle degli esseri biologici più elementari, costituendo quasi un ponte tra il mondo minerale e la materia vivente". Ma si veda anche un passaggio da *Definizioni di territori: il fantastico*: "Al centro della narrazione per me non è la spiegazione d'un fatto straordinario, bensì l'*ordine* che questo fatto straordinario sviluppa in sé e attorno a sé, il disegno, la simmetria, la rete d'immagini che si depositano intorno ad esso come nella formazione d'un cristallo" (1995 [1970], 267).

> Incontro casuale per strada a Thiene con il ritroso (con noi gentilissimo) S., che oggi sprizza vitalità e vigore. So che è singolarmente malmesso di salute e mi accorgo che sente chi siamo dalla voce, ormai non vede più molto. Gli faccio qualche complimento per il suo dinamismo e mi lagno — in malafede — di sentirmi io malmesso e (aggiungo) scanchènico.
> "Scanchènico?" chiede impensierito. Non è una parola che conosce. Cosa vuol dire?
> Glielo spiego, anch'io in pensieri. È una parola importante, il contrario di robusto, ardito, pimpante. Non sta tra le radici della nostra (comune) percezione del mondo, del mondo umano in questo caso? Sta, e non sta. Entrambi pensiamo di parlare la stessa lingua, *magicamente intellegibile in ogni sua parte, trasparente come il cristallo... Invece è piena di zone oscure e soprattutto divisa*... rigata in mezzo perfino dal domestico solco della Jólgora! (MM, 283, corsivi miei)

Il rimando, nel passo citato, va anche alla superficie stessa dall'*habitus* cristallino, che a una visione ravvicinata esibisce la presenza di aggregazioni, spaccature, creste o pieghe (la trasparenza, dunque, è postulabile solo in potenza). In altri casi, *per contra*, è la realtà stessa a cristallizzarsi, in contrapposizione alle forme viventi che quasi ne minano la geometria inalterabile. Cito dal *Dispatrio*:

> Tra le BN di Sir Jeremy c'era la parola organic nella quale sentiva l'eco di screditate polemiche a cui in Italia non avevamo fatto caso. Credo che ciò che detestava fosse l'imprecisione organicistica, contrapposta al cristallo della realtà e degli studi che la riflettono. (DIS, 103)

Un passo, questo, cui fa eco un estratto dal secondo volume delle *Carte*:

> Anche i cristalli si collegano in armonia [...]. Non sentiamo ogni tanto lodare i cristalli come se costituissero un modello perfetto di qualcosa che piacerebbe anche a noi realizzare? Chi potrebbe mai ipotizzare un'uscita come "Che letamaio, i cristalli!" o dire di un pensiero, di un discorso che è "cristallino" intendendo brutto e schifoso?
> L'ordine ci piace, ma all'occasione ci vantiamo di non averlo. Perché, vuoi mettere il caos, il casino infernale, spassoso, di una macromolecola [...], rispetto alla desolata rigidezza di un cristallo?
> Alvise è convinto che solò la mentalità "scientifica" (quella dei numeri, opposta a quella delle parole) sia in grado di impostare risposte a questo genere di questioni: che del resto provengono a volte da un humus di ignoranza e di sovraeccitazione. (C70, 352)

In prima battuta, il cristallo erige un discrimine tra scienze pure e *studia humanitatis*, tanto che nella chiusa dell'estratto riecheggia un frammento di carta inedita datato 1958 sempre relativo alla *Commedia* dantesca, in cui Meneghello si domandava: "Come si potrebbe immaginare una *Divina Commedia* oggi? [...] C'è la scienza moderna che ci dà un quadro dell'universo" (Gallia 2015, 96). Ma il passo tocca uno dei nodi gordiani circa la rappresentazione letteraria dei minerali che, secondo Roberta Coglitore, andrebbero a configurarsi quale tra-

sfigurazione ultima di un processo che si interrompe con il loro ritrovamento e li pone a contatto con la condizione effimera dell'uomo (2004, 26), tanto che l'autore fa riferimento al "casino infernale della macromolecola" (C70, 352). Per Coglitore, il minerale ha un duplice ruolo passivo – e Meneghello, non a caso, adduce una "desolata rigidezza" (*ibidem*) – nel senso che pone una inerte resistenza alla lavorazione dell'uomo e si adatta alla conservazione nelle profondità terrestri (Coglitore 2004, 26). Ciononostante, i minerali riacquistano la loro funzione attiva proprio sotto le sferze dell'immaginazione, che ne assicura la *dynamis* figurale e parimenti ne ispessisce la portata semantica, specie quando Meneghello li elegge a *imago* generativa della scrittura. Scrittura che, in un passo dal primo tomo delle *Carte*, si fa soluzione chimica, in cui il solvente (il processo scrittorio) e il soluto (cioè i *realia*) vanno incontro a un triplice processo trasformativo (aggregazione, sedimentazione e, infine, concrezione cristallina). Cito: "È inutile: per scrivere le cose bisogna che le cose si decantino. Finché sono in sospensione intorbidano il mezzo. Poi cascano, fanno cristalli sul fondo" (C60, 113). Si approda, infine, al cristallo quale forma confusiva e moltiplicante, destinata a restituire gli spettri di una iper-realtà: ne è un esempio lampante l'analogia dopoguerra-prisma di *Bau-sète!*, in cui, si badi bene, non mancano echi dal già citato saggio di Mandel'štam, che a proposito del poema dantesco affermava quanto segue: "un incessante impulso alla creazione di forme [...] [lo] trapassa da parte e parte. Esso è lo [...] sviluppo compatto di un tema cristallografico" (1994, 64, trad. di Faccani, Giaquinta). Cito ora da *Bau-sete!*:

> Guardandolo nel suo insieme è un prisma, e ha singolari proprietà prismatiche: *beve una parte della luce, mentre una parte rimbalza sulle sfaccettature e schizza via*… Come *spere di sole* che entrino per le fessure degli scuri in un tinello buio, e vadano a colpire il prisma di cristallo posato sulla tavola, così le cose che mi sono accadute in quel tempo attraversano questo nodo prismatico in vividi fasci di raggi… Per un verso le immagini ne escono con astratti pennacchi di rosso di verde di viola, come ridipinte, rinnovellate, intensificate. È un quadro più bello a vederlo, che non sia stato a viverlo… Per un altro verso, tutto si deforma bruscamente: sembra che i raggi si scavezzino, spostino le cose, le vedi dove non sono, e come non sono, con improvvisi gomiti, fratture… Forse questo spiega lo strano effetto a cui ho già accennato più volte, le contraddizioni dei caratteri generali che il periodo ha assunto nel mio ricordo. Credo di non dovermene preoccupare, sono tratti costitutivi, e se si contraddicono non è colpa mia: tutto ciò che posso fare è di guardare almeno nel prisma in modo relativamente ordinato, risalire intanto al principio, ai primi momenti del dopoguerra… (BS, 46-47, corsivi miei)

L'*habitus* cristallino del Dopoguerra è sede di un fenomeno rifrattivo che scompone la realtà nella sua tavolozza cromatica e parimenti altera la percezione della realtà in una con-fusione del percetto stesso. Chiare sono le filiazioni dal passo di Mandel'štam, unitamente a due spie intertestuali esplicite: il *Paradiso* dantesco ("le sette spere e vidi questo globo", XII, 134) e il Landolfi di *Viola di morte* (nello specifico, i due versi di apertura del componimento: "L'inverno

stesso m'ha largito / Spere di sole", 1972, 76). È la luce, come spesso accade, a guidare la partitura di questa testualità cristallina[90], per quanto la geometria insita nell'archetipo per antonomasia del mondo minerale sia spesso associata, lo abbiamo visto nei passi precedenti, a una solidità che imbriglia e, per certi aspetti, immobilizza il "polverio naturante" (C60, 511) del mondo. Quando, in *Fiori italiani*, Meneghello apre una chiosa sulla scrittura saggistica di Toni Giuriolo, egli prende le distanze dalla freddezza del *kryos*[91]. Cito:

> L'ambito in cui Antonio si muoveva era sempre quello del discorso lucido della ragione: ed è significativo che proprio a Henri Becque dedicasse il solo saggio organico che ebbe il tempo di scrivere; Becque, che dei suoi francesi era quello in cui appariva più chiaro il costrutto razionale. Tuttavia la limpidezza della sua mente non si specchiava in un piccolo mondo di cristallo, anzi sembrava condurre a una prospettiva di trasparenze lontane. (FI, 187)

Non mancano casi in cui il cristallo deve essere infranto, spaccato, proprio perché veicolo di una cultura sclerotizzata (e, di conseguenza, cristallizzata). La risultante è una sorta di palinsesto "crepato":

> Altra: un libro-invettiva, che pretenda apertamente di dire il crudo vero sul bene e sul male, e mostri per che strade si dovrebbe invece avviarsi per fare una società buona. Operare sui nuclei per via di fusione. Le rotte immagini che tramandano i cristalli crepati e affumicati della nostra tradizione, raccoglierle e farne un machiavello da dare in testa agli italiani, per esempio. (C60, 174)

Un passo, a sua volta, leggibile a specchio con un estratto del secondo volume delle *Carte*, chiaro esempio della meneghelliana "sistematicità" cristallina:

> "In questo libro si mettono brevemente a fuoco alcuni degli *oggetti di cristallo* alloggiati negli spazi bui. Sono la verità di una particolare persona, *formano un sistema, e all'interno del loro sistema sono incontrovertibili*". (C70, 219, corsivo mio)

Cristallo, allora, quale epitome di una vetrosità strutturante ma altresì divisiva ("il vetro divideva il mondo in due parti: una dove scrivere e leggere coincidevano, un'altra dove vigevano leggi ignote" JUR, 72), talvolta metafora di un'opacità[92] illocutoria pronta a trarre in inganno ("il vetro semiopaco di una traduzione", C70, 70), talaltra pronto a scheggiarsi e, di conseguenza, ferire:

[90] Sulla luce in Meneghello, cfr. Salvadori 2017.

[91] Sul cristallo e il *kryos*, cfr. NC, 65: "Sarà vero che 'c'è logos in ogni cristallo di neve o di brina'? E che logos c'è? Inizio dell'ordine razionale del mondo?".

[92] Sull'opacità scrittoria, indubbiamente tributaria del *Turbo e il chiaro*, cfr. BS, 149 ("Davo per scontato che gli articoli [sul giornale] sarebbero stati limpidi, ma spesso non lo erano. Non è che fossero 'difficili', opachi piuttosto. Non c'era la semplicità, la lucentezza, la cordialità che avevo creduto – e avrei preteso") e NC, 37 ("Mi sono spesso domandato perché scrivesse in modo così pomposo e opaco, per esempio, il mio amico e compagno padovano [...]").

> *It was my thirtieth year to heaven*… Nei primi tempi del mio soggiorno inglese trovai questo verso al principio di una poesia. Non c'entrava per nulla con me, avrei detto: ero ancora infiniti anni lontano dai trenta, e della destinazione non mi davo certo pensiero. Ma la forma interna di quelle sette parole mi attraversò come una *scheggia di vetro*, e mi venne in mente una mattina di Pasqua… (BS, 273, corsivo mio)

Chiudiamo sul vetro, sul fuso silice, la cui trasparenza (maligna o elusiva che dir si voglia) è nettamente diversa dal cristallo nativo[93] e al tempo stesso si ricollega a quel calore rimodellante le forme materiali che vedono l'uomo, il *Faber*, adergere a tramite tra la litosfera e la tecnica (perché è dalla terra che le sostanze costitutive il vetro vengono estratte). Per certi aspetti, siamo tornati nel centro: in quel nucleo liquido e solido dove la scrittura di Meneghello era scesa per poi riportarne alla luce i campioni (MM, 89). Nel ricordare la collaborazione di Luigi Meneghello al *Sole 24 Ore* (iniziata nel 2004 e portata avanti fino al 2007), Riccardo Chiaberge ha scritto che l'autore "estraeva dai suoi taccuini pepite, cammei, schegge di memoria che rimbalzavano in redazione con lo scintillio inquietante di minerali alieni, frammenti di asteroidi piovuti da un altro sistema solare" (2021 [2012], 9), ed è singolare come il giornalista si fosse servito, in quell'occasione, di una metaforica lapidea, quasi alludendo a un'ispirazione che scende giù, fino al centro: in un inferno magmatico fattosi cava, geode, fucina.
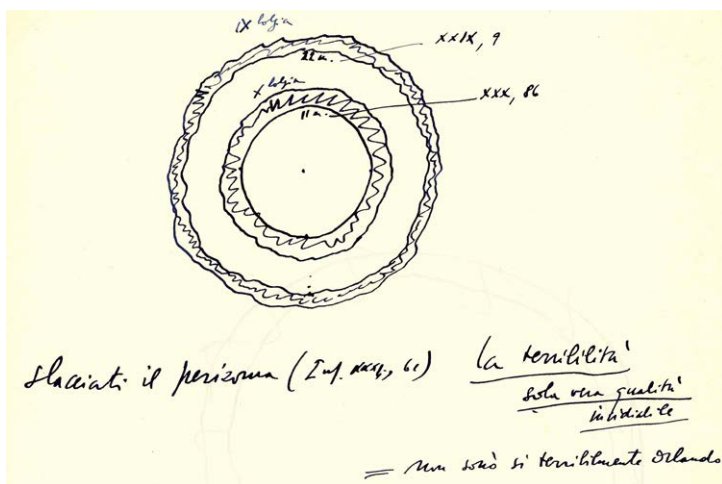
Fig. 4 – Luigi Meneghello, schizzo dell'Inferno dantesco, Fondazione Maria Corti (Fondo Luigi Meneghello, segnatura: MEN-4-28_f.57)

[93] Il vetro è sì la risultante della solidificazione di un liquido, ma non deve andare incontro alla cristallizzazione.
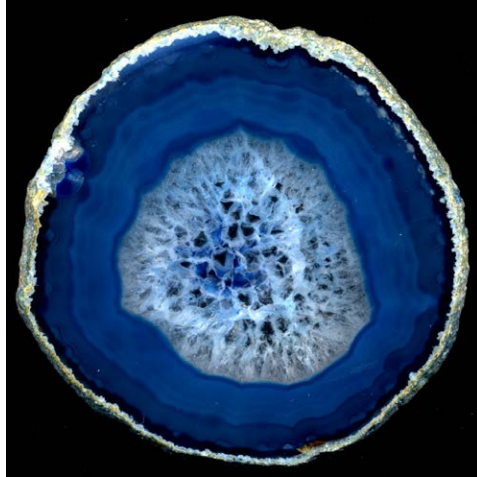
Fig. 5 – Agata blu,
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2c/Agate.JPG>,
Tomomarusan, CC BY-SA 3.0

CAPITOLO II

Cieli d'ardesia e porte di diaspro. Il lapidario di Luigi Meneghello

2.1 Dallo smeraldo alla kryptonite. Lapidari di ieri, pseudo-pietre di oggi

Nella letteratura didattico-scientifica, il lapidario rimanda alle trattazioni di tipo enciclopedico sulle virtù delle pietre (siano esse reali o immaginarie[1]), collocabili in un arco di tempo che dalla tarda antichità si snoda fino all'epoca rinascimentale (Thee Morewedge 2010, 1845). Nell'oscillare tra scienza e magia, i lapidari narravano le origini dei "tesori" del sottosuolo, ne descrivevano le proprietà, non senza guardare all'ambito magico-religioso e alla litoterapia. Una breve storia del genere – perché di genere letterario si tratta – deve prendere le mosse dal *Perí líthon* di Teofrasto di Ereso (314-315 a.C.), che portava avanti una classificazione delle pietre in base alle loro proprietà fisiche, illustrandone la formazione sulla scorta della teoria dei quattro elementi. Discepolo di Aristotele, Teofrasto indagava in maniera classificatoria quelli che erano gli aspetti della natura organica ed inorganica, per quanto il suo esempio – nel panorama della letteratura lapidaria – resti in un certo qual modo un caso isolato, cedendo il passo ad opere in cui si assiste a una predilezione per le pietre preziose (Bianco 1992, 9), che nell'affrancarsi dal mondo naturale (quindi non più soggette a un'osservazione empirica) si legano al *kosmos* e si fanno latrici di un immenso potere. D'altronde, se la pietra è ierofania allo stato solido (Cusumano 2019, 115), essa è dotata di un'energia propria e al tempo stesso rivelatrice: è un

[1] Senza contare i materiali di derivazione organica quali le perle o i *bezoar* (ammassi di peli solidificati ed espulsi dagli animali mediante la defecazione).

Diego Salvadori, University of Florence, Italy, diego.salvadori@unifi.it, 0000-0002-7845-4489
Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

essere animato, vivente; un corpo che nasce, cresce, si forma, matura, nonché sessualmente connotato (da qui il discrimine tra pietre femminili e pietre maschili). L'antichità abbonda di pietre mirabili, siano esse incastonate in monili o lavorate alla stregua di veri e propri sigilli. Penso alla glittica, cioè alla lavorazione e all'intaglio dei minerali preziosi (cfr. Acquaro 2013), tra cui spicca l'Agata di Pirro ricordata da Plinio il Vecchio nel XXXVIII libro della *Naturalis Historia* e che da subito ci porta al cospetto di quelle "pietre figurate" (Coglitore 2004) che indulgevano l'osservatore a scorgervi le tracce di un'*ars* cosmica e soprannaturale: "[nell'agata]" – scrive Plinio – "si vedevano le nove muse e Apollo con la cetra; e [...] per uno spontaneo fenomeno della natura, le macchie erano disposte in modo tale che anche ad ognuna erano assegnati i suoi tratti distintivi" (1988, 749, trad. di Corso, Muggellesi, Rosati). La pietra magica – o comunque curativa – in quanto "materia nel suo più alto grado di coagulazione e compressione" (Acampora 1997, IX) si fa così talismano (quindi un oggetto consacrato mediante segni o incisioni) o amuleto (nel senso che la si indossa, in quanto la tradizione le ha attribuito particolari virtù). E per quanto i lapidari dell'antichità si configurino quali riproposizioni di opere precedenti, smontate e ricomposte secondo uno schema catalogatorio (Bianco 1992, 18), essi sono da considerarsi alla stregua di testi estrattivi e "di ricavo", nel senso che attingono a un serbatoio che, nell'oscillare tra il fantasioso e il disordinato (*ibidem*), è anche chiave di accesso a un immaginario specifico, ragion per cui la loro lettura consente numerose prospettive di analisi. Secondo Ludmilla Bianco, il genere è articolabile in tre filoni distinti: quello scientifico e medico-minerario (cui pertengono le opere di Teofrasto e di Plinio); quello magico-astrologico, tipico dei lapidari orientali, vòlto a scorgere in ogni singola pietra una rispondenza con un pianeta specifico; e, infine, un filone allegorico riconducile alla tradizione giudaico-cristiana (ivi, 20-21)[2]. E il Medioevo prosegue questa tradizione, con Isidoro da Siviglia e le sue *Etymologiae* (636 d.C.), nonché con Ildegarda di Bingen e Marbodo di Rennes. Il *Liber de lapidibus seu de gemmis* di Marbodo (1096) è eleggibile, al pari del lapidario teofrasteo, a vero e proprio architesto, vuoi per la fusione di scienza e magia, vuoi per il suo collocarsi alla base di altri lapidari di lì a venire (Bianco 1992, 22) quali il *Lapidario estense*[3], il *De lapidibus* di Bartolomeo Anglico (1203-

[2] Si pensi alle dodici gemme del pettorale di Aronne, cfr. *Esodo* 28, 15-30: "Farai il pettorale del giudizio, artisticamente lavorato, di fattura uguale a quella dell'efod: con oro, porpora viola, porpora rossa, scarlatto e bisso ritorto. Sarà quadrato, doppio; avrà una spanna di lunghezza e una spanna di larghezza. Lo coprirai con un'incastonatura di pietre preziose, disposte in quattro file. Prima fila: una cornalina, un topazio e uno smeraldo; seconda fila: una turchese, uno zaffiro e un berillo; terza fila: un giacinto, un'àgata e un'ametista; quarta fila: un crisolito, un'onice e un diaspro. Esse saranno inserite nell'oro mediante i loro castoni. Le pietre corrisponderanno ai nomi dei figli d'Israele: dodici, secondo i loro nomi, e saranno incise come sigilli, ciascuna con il nome corrispondente, secondo le dodici tribù". Per quanto concerne il lapidario biblico, mi sia concesso di rimandare a Cultrera 2000.

[3] A tal proposito, cfr. Tomasoni 1990.

1272)[4], nonché lo *Speculum maius* di Vincenzo di Beauvais (XIII secolo). Tra gli scritti litologici, il libro di Marbodo (poemetto didascalico in esametri latini) rientra "tra i più grandi classici europei d'indiscussa fama in materia *de lapidibus*" (Basile 2006, 11), tanto da sopravvivere persino nella fase aurorale della gemmologia scientifica – come ben dimostrano Lodovico Dolce e il suo *Delle Gemme* (1565) – anche se con il sopravvenire della scienza moderna le gemme andranno incontro a una sorte per certi aspetti dimidiata: attraenti e attrattive a livello estetico, ma ormai defraudate dei loro poteri e perciò ridotte "a scienza degradata" (Bianco 1992, 17). Bruno Basile localizza a livello cronologico il punto specifico di questa de-sacralizzazione e del successivo "occultamento" del *líthos* quale magico oggetto, e cioè il 1671, quando Francesco Redi "scrisse quelle *Esperienze intorno a diverse cose naturali, e particolarmente a quelle che ci sono portate dall'India*, che annichilivano [...] tutte le presunte virtù dei talismani litici" (2006, 12). A differenza della transizione cui erano andate incontro le creature dei bestiari medievali – cioè il loro farsi animali-soggetti (Biagini 2008, 19) e conseguentemente lo specchio della caduta dell'essere umano – le pietre dei lapidari subiscono un processo inverso: una reificazione forzata della propria carica vitalistica che le deposita nel sottosuolo dell'esistenza al pari di fonti mute, complice anche la loro solidità impenetrabile. Eppure, a livello di *storytelling*, le pietre – specie se preziose – non mancano di farsi mediatrici tra la crosta terrestre e lo stra-ordinario: penso a *Lo smeraldo* (1974) di Mario Soldati, dove la gemma è pegno di un patto diabolico tra il protagonista e il mefistofelico Conte Cagliani; oppure alla kryptonite di Superman, quasi una sorta di smeraldo interstellare, avente la capacità di neutralizzare i poteri del supereroe. I testi litici, allora, persistono nelle pieghe dell'immaginario e mai come oggi si riattivano nell'alveo di universi narrativi *fantasy* (come le Gemme dell'Infinito dei fumetti Marvel Comics), per quanto i loro influssi siano stati confinati nei territori del *fictum*, a differenza delle piante che costellavano gli antichi erbari e che, *mutatis mutandis*, persistono tutt'oggi nella pratica fitoterapica. Una rimozione, quindi, che l'immaginazione materiale cerca di rovesciare, tanto da eleggere il *líthos* a manifestazione di uno "spazio e di un tempo chimerici" (Coglitore 2004, 94).

Nel trasferire tali considerazioni alla litologia del macrotesto meneghelliano, una premessa si fa da subito necessaria, nel senso che il lapidario di Meneghello – cioè i *nomina* geologici affioranti sulla superficie del testo – è ben lontano dal configurarsi quale repertorio di *mirabilia*, vuoi per l'esiguo numero di occorrenze, vuoi per la preponderante componente metallica su cui prevale una "corda aurifera", nel senso che l'oro si fa elemento onnipervasivo, lungo una diacronia iridescente e brillante che da *Libera nos a malo* giunge fino alle *Nuove carte*. Eppure, questo non ci impedisce di muoverci dai metalli alle pietre dure, dai minerali alle preziose gemme, tra riferimenti ipertestuali e sostrati simbolici in cui la

[4] Il *De lapidibus* andava a costituire il XVI tassello del *De proprietatibus rerum*, redatto da Bartolomeo a Magdeburgo.

materia è chiamata per nome e, in virtù della nominazione stessa, apre il testo e letture incrociate, plurali. Un lapidario, si badi bene, del tutto reale, e che andrà a chiudere una volta per tutte il cerchio dinamico della biosfera meneghelliana.

2.2 Quarzo e diamante: minerali *per verba*, ipotesti preziosi

Quando la materia geologica si fa nome specifico, arrivando in tal senso a dischiudere quello che è il lapidario di Meneghello, spesso ci troviamo dinanzi a minerali appartenenti alla classe dei silicati – cioè quelli maggiormente diffusi al di sotto della superficie terrestre – e tutti collocabili ai gradi più alti della Scala di Mohs (utilizzata dai geologi per valutarne, in senso crescente, la loro durezza). Potremmo prendere le mosse dal quarzo (il secondo minerale più diffuso sulla Terra, fig. 6), presente sia in *Libera nos a malo* nell'episodio della tempesta – andando a costituire la "prima apparizione esplicita di Montale" nella scrittura di Meneghello (Zancani 1983, 110) – e a sua volta rilevabile nel già citato estratto di *Fiori italiani*. Cito quest'ultimo:

> Si stava all'interno di una sfera immutabile, che non si riteneva di fattura umana, e nemmeno di natura storica. Leggi analoghe a quelle che governano le stagioni racchiudevano il nostro mondo come calotte di quarzo; in realtà erano state fatte alcuni secoli or sono, da gente di chiesa forse in parte di origine paesana, al servizio di una diversa forma di cultura urbana allora in auge e in seguito deperita; dunque anche in queste faccende c'è divenire, ma questo sono io che lo dico col senno eracliteo di cui ora sono pieni i fossi. Di quelle leggi erano custodi i preti, bonari custodi, e bonari sorveglianti della nostra prigione. Bonari perché i prigionieri non *volevano* fuggire!
> Dentro alla sfera del quarzo ci si sentiva liberi di parlare e di vivere come credevamo, e questo formava la base della nostra propria cultura paesana. (FI, 22)

Proprio per la sua durezza e l'*habitus* cristallino rigorosamente prismatico, il minerale bene esemplifica – nella *Bildung* rovesciata del libro – un sistema di pensiero sclerotizzato, inscalfibile e perciò impenetrabile dall'esterno: una subrealtà che in *Libera nos a malo* cedeva il passo al "mondo magico intagliato nel quarzo" (LNM, 88), lì pronto a sporcarsi dell'"aria nera, specchiante, che precede la tempesta" (*ibidem*), tanto da rendere il minerale superficie riflettente. La tempesta, scrive Meneghello,

> Era *sale secco*, e *solfo*[5]. Si sentiva il carattere litigioso di Dio, i suoi fotóni ciechi, e la strapotenza dei grandi carri che faceva disporre tutt'intorno all'orlo sopra il paese, e ordinava di rovesciarli all'ingiù alzando le stanghe. Le carrettate di sale si sventagliavano in aria, picchiavano di striscio sui tetti e sui cortili. Si vedevano

[5] Cfr. C60, 229, corsivo mio: "torno col pensiero ai viali, ai giardinetti, ai rossi mattoni della città straniera in cui vivo, mi smarrisco (tutto sudato nel gran caldo) in quelle mattine di tarda primavera lassù, *quando il cielo scocca il solfo e il piombo*, e si aspettano trepidando le lettere amiche dall'Italia...".

> le sbadilate supplementari che ci colpivano a spruzzo passando come ventate; si distinguevano benissimo le sfere più grosse, gli *uovi trasparenti* tirati a mano fra una carrettata e l'altra, che rimbalzavano *come oggetti d'acciaio*. Tiravano a noi, ma senza mirare. I mucchi giallastri, avvelenati, fumavano sotto ai muri.
> Non vedevamo morire i fiori, ma mutilare le viti e stracciare i sorghi. L'aria nera, specchiante, che precede la tempesta, *il mondo magico intagliato nel quarzo si sporcava*: c'erano cortine d'un pulviscolo color lisciva, *rigurgiti di solfo*; non c'era rintocco subacqueo, ma un *crepitio maligno di superfici sfregate*, di scocchi contraddittori. Non c'era vera luce nella cosa, nulla che brillasse, c'era un bagliore prigioniero, una gazzarra di *raggi opachi* che si polverizzavano scontrandosi. Tutto s'incrociava, si contraddiceva, si annullava.
> Ci si sentiva in trappola, coi diavoli sotto che venivano a guardare alle feritoie improvvisamente abbuiate, e noi guardavamo per le inferriate delle case, ora verso il cortile, ora verso le raffiche che ci chiudevano dalla parte di Schio.
> Poi finiva il casino, veniva un silenzio assordante, schiariva, e il sole tornando a trovarci entrava nei mucchi di tempesta, *rivelava il cuore verde dei grani*. (*Ibidem*, corsivi miei)

Nell'intessere richiami a distanza con *Fiori italiani* ("la palla di lampi ingarbugliati", FI, 69), l'episodio della tempesta costituisce il punto di partenza del lapidario meneghelliano, perché è qui che alcuni dei *nomina* geologici fanno la loro comparsa per la prima volta (il quarzo, lo zolfo e il sale[6]). Da subito, il quarzo si lega alla glittica, è superficie leggibile in cui traspare "un mondo [...] intagliato" (*ibidem*), in un bisticcio di cristallinità ("gli uovi trasparenti", *ibidem*), sfocature ("i raggi opachi", *ibidem*) e tenebre riflettenti ("l'aria nera, specchiante", *ibidem*) che non manca di rivelare, in chiusura del passo, le cromie smeraldine di questi chicchi, il loro "cuore verde" (*ibidem*). Mai come adesso, il *líthos* assurge a condensazione di forze e energie opposte: uno spazio in cui tutto "s'incrociava, si contraddiceva, si annullava" (*ibidem*). Nondimeno, se lo zolfo si lega alle energie infere della fucina, cui è coestensiva la componente metallica del passo citato ("come oggetti d'acciaio"), il sale – per quanto mutuato dall'ipotesto montaliano – agisce ai confini della terra e dell'acqua, è un Giano materiale (Bachelard 1989, 238, trad. di Peduzzi, Citterio) che si scioglie e parimenti si cristallizza: un principio che chiama a sé e che soprattutto si fa mediazione tra il corpo e la

[6] Obbligato il rimando a PM, 303 ("In piazza a Isola c'è un cartello che dice in tedesco: *Zona di bande*; è per noi. In tutti i paesi ci sono avvisi bilingui che precisano quanti chili di sale vale ciascuno di noi. La gente però non lo vuole, questo sale, dice che possono metterselo addosso loro, e specifica dove") e QS, 182 ("È questo, si capisce, il riferimento al 'sale' che figura nel titolo della mia conversazione. Vi confesso che in me questa associazione delle nostre persone col sale genera una segreta emozione. Quel sacchetto di sale che a un certo momento della mia vita mi rappresentava è tra le cose che considero soddisfacenti nella mia storia personale. Devo dire che il sale rispunta anche in contesti collaterali: c'è per esempio un racconto scritto da qualcuno che non nominerò, perché credo proprio che non voglia essere nominato, un racconto pubblicato prima del mio libro, intorno a una rapina patriottica di '500 quintali di sale' ").

stessa materialità del mondo. Il quarzo, di conseguenza, chiama la luce e diviene specchio, come nel caso delle geografie *in fieri* di uno splendido passaggio dal secondo tomo delle *Carte*, dove il minerale è concrezione geologica e chiama a sé il marmo nero della montagna:

> Ma tornando ai paesaggi che divenivano: non era solo questione di luce, c'entrava anche la meteorologia, gli spostamenti delle nuvole (molto rapidi e massicci), il virare drammatico del vento; e pareva che le acque fluissero più svelte, più in grande, lambendo piante enormi e arditamente plasmate… E le rocce che affioravano erano lastre di marmo nero, torrioni color ocra, creste e costoni di quarzo. (C70, 137)

Sempre al regno dei quarzi appartiene l'ametista (fig. 7), il cui colore viola l'ha ormai vista assurgere a pietra preziosa. Volendo lambire i contorni del corpo fonico, attualmente studiato da Ernestina Pellegrini[7], si prenda in esame la citazione da *Villa triste* di Luciano Tajoli ("Villa triste, tra le mammole nascoste, del color delle ametiste, poche cose son rimaste"), che in un passo del terzo volume delle *Carte* trapunta la raffigurazione letteraria del minerale:

> Ah, l'armonia pacchiana e suggestiva di *triste, nascoste, ametiste, rimaste, risposte*, e poi cantaste, diceste: e la veste, e aggiungevamo con opportuni artifizi le paste, le croste, le buste, le piste, le poste, le puste, le péste, le ceste, le suste, le teste, le greste. (C80, 184)

E ametiste, si badi bene, sono anche gli occhi della cultura ormai simulacro, stavolta presente nel secondo tomo del retrobottega meneghelliano:

> In quel breve giro di mesi – ma no, di giorni, quasi di ore – la nostra cultura letteraria si era fermata nel mezzo di una declamazione, ed era fulmineamente caduta in letargo. Impressionante: era restata una specie di grande pupattola disseccata, simile a quei nidi di vespe dell'altr'anno, fatti di carta masticata e sputo secco, vistosi all'occhio ma leggerissimi, iridescenti, e ovviamente vuoti al tocco: e infatti c'era un deserto all'interno (se aprivi) di meravigliosi cunicoli a conchiglia, a elice. Così lei, la nostra cultura, un simulacro di cartapesta variegata, dai riflessi di seta. Questa era la bocca, questo l'orecchio di madreperla, queste *le ametiste degli occhi*. Un velo di polvere dappertutto. Sfiorandola col dito, la guancia sfarinava. Un raggio polveroso usciva ancora, a zig-zag da un occhio, divergendo dalla guardatura immobile dell'altro. (C70, 575, corsivo mio)

Nuovamente, l'autore guarda al mondo dei quarzi, e il colore violaceo del cristallo non può non addirsi a un divenire a ritroso, a un'evoluzione regressiva dove la prosopopea ha un che di posticcio, artefatto, a riprova della sclerotizzazione veicolata dall'*imago* stessa dell'*habitus* cristallino (senza contare l'accenno madreperlaceo che in un certo qual modo contribuisce ad accrescere questa

[7] Si veda, tra l'altro, la relazione presentata dalla studiosa al convegno *Firenze per Luigi Meneghello*, tenutosi il 19 maggio 2022, dal titolo *Il "corpo fonico" in* Libera nos a malo.

mineralizzazione in atto). Un discorso a parte meriterebbe la pietra che dà il titolo a questo libro, e cioè il diaspro (fig. 8), anch'essa composta unicamente da quarzo e spesso presente in varie tonalità (dal rosso mattone al verde, dal giallo al nero). Per Marbodo, "si dicono esistenti diciassette varietà di diaspro. / La pietra la si sa presente in natura con molti colori, / e la si ritiene originaria di diverse parti del mondo" (2006, 45, trad. di Basile, 93-94), senza contare che "Il diaspro migliore risplende di un color verde lucido / ed è quello che si ritiene di maggior virtù" (trad. ivi, 95-96). Viceversa, per Ildegarda di Bingen, esso "si sviluppa nel momento stesso in cui il sole, dopo la sua nona ora del giorno, già discende verso il tramonto e riceve il calore dal fuoco del sole" (2011, 255, trad. di Campanini), pur essendo "fatto più di aria che d'acqua o di fuoco" (trad. *ibidem*). Doveroso, oltretutto, si fa il rimando al versante biblico e, nella fattispecie, all'*Apocalisse* giovannea, dove il primo dei dodici basamenti su cui poggia la Gerusalemme Celeste è costituito interamente di diaspro, financo a mutuarne il cristallino splendore[8]. La pietra, nel macrotesto di Meneghello, profila una diacronia tematica che dalle *Carte* prosegue fino all'*Apprendistato*, sempre sotto l'egida di una metaforica lapidea che vede il diaspro inaugurare una retorica della durezza, sulla scorta della quale si profila un vero e proprio mondo resistente. Si va dagli "sproni di diaspro" (C70, 470) di Sir Evelyn de Rothschild in sella al proprio destriero[9], alla vestale degli studi sui vichinghi che – scrive Meneghello – "impietrò, volse in diaspro" (C80, 239)[10]; dal "porton di diaspro

[8] *Apocalisse* 21, 10-21: "L'angelo mi trasportò in spirito su di un monte grande e alto, e mi mostrò la città santa, Gerusalemme, che scende dal cielo, da Dio, risplendente della gloria di Dio. / Il suo splendore è simile a quello di una gemma preziosissima, come pietra di diaspro cristallino. / È cinta da grandi e alte mura con dodici porte: sopra queste porte stanno dodici angeli e nomi scritti, i nomi delle dodici tribù dei figli d'Israele. / A oriente tre porte, a settentrione tre porte, a mezzogiorno tre porte e a occidente tre porte. / Le mura della città poggiano su dodici basamenti, sopra i quali sono i dodici nomi dei dodici apostoli dell'Agnello. / Colui che mi parlava aveva come misura una canna d'oro per misurare la città, le sue porte e le sue mura. / La città è a forma di quadrato: la sua lunghezza è uguale alla larghezza. L'angelo misurò la città con la canna: sono dodicimila stadi; la lunghezza, la larghezza e l'altezza sono uguali. / Ne misurò anche le mura: sono alte centoquarantaquattro braccia, secondo la misura in uso tra gli uomini adoperata dall'angelo. / Le mura sono costruite con diaspro e la città è di oro puro, simile a terso cristallo. / I basamenti delle mura della città sono adorni di ogni specie di pietre preziose. Il primo basamento è di diaspro, il secondo di zaffìro, il terzo di calcedònio, il quarto di smeraldo, / il quinto di sardònice, il sesto di cornalina, il settimo di crisòlito, l'ottavo di berillo, il nono di topazio, il decimo di crisopazio, l'undicesimo di giacinto, il dodicesimo di ametista. / E le dodici porte sono dodici perle; ciascuna porta era formata da una sola perla. E la piazza della città è di oro puro, come cristallo trasparente".

[9] C70, 470: "La grandezza era uscita dal mondo, finché irruppe (ma pensa) Sir Evelyn a cavallo. Grande il cavallo, lucido il pelame, Sir Evelyn col suo stile moscardino dava all'aria briosi colpi di spada: la punta ricamava, scintillava la lama, mentre gli sproni di diaspro lavoravano l'Epoca ai fianchi".

[10] C80, 239: "Andai dalla umanissima (e strambissima) vestale degli studi sui Vichinghi, anziana, corti capelli, viso rubicondo, grande bravura tecnica, indicibile bontà personale. Mi ascoltò appena, impietrò, si volse in diaspro, disse solo 'È cosa per il Vicecancelliere. Andate a parlare con lui' ".

nel cuore del 'Paradiso che Cantor[11] ha creato per noi' " (ivi, 324), al "diaspro dell'arte di Fenoglio" (QNB, 48). Nelle *Nuove Carte*, l'isotopia si completa nel "diaspro della personalità di Katia" (NC, 86), e l'ipotesto, com'è ben deducibile, è rintracciabile nelle dantesche *Rime per la donna petra* e, nello specifico, nel quarto componimento, da cui Meneghello già aveva mutuato l'"impietrò" (C80, 239) di uno dei passi citati poc'anzi, vestendo – in maniera analoga al Poeta – le sue persone di diaspro:

> com'è ne li atti questa bella petra,
> la quale ognora impetra
> maggior durezza e più natura cruda,
> e veste sua persona d'un diaspro (Alighieri 2005, CIII, 2-5)

Gli ipotesti, non a caso, rafforzano in filigrana l'esplicitarsi dei *nomina* lapidei. Si pensi a Giacomo Zanella e i rubini in *Fiori italiani*

> per il nostro secondo battesimo non si sarebbe potuto trovare un personaggio più adatto di questo prete. Aveva una libreria di ciliegio la quale parlava, e diceva: "Ero ciliegio: cento volte e cento / i miei rubini maturai". Quei rubini erano senza alcun dubbio le ciliegie, che però qui non volevano saperne di mettersi a scintillare come pietre preziose. Strano, perché effettivamente nella vita le ciliegie usate come orecchini sono gioielli. (1988 [1976], 257)

L'associazione vegetale-gemma prefigura un passo dal *Congedo* di *Pomo pero* ("Nei broli annerisce l'uva / che nessuno vuole raccogliere, / ne prendono qualche graspo / gli operai dell'officina, / uno ne piluccano uno ne gettano, / giacciono i gioielli neri / sotto le viti tra l'erbacce", PP, 183) e al tempo stesso ci spinge in quelle che sono le pietre preziose per antonomasia del lapidario dell'autore, per quanto esse siano circoscrivibili a uno sparuto numero di occorrenze e quasi sempre private della loro attrattiva. Le gemme, insomma, non sono tesori, né tantomeno si custodiscono sottochiave. Penso, ad esempio, allo smeraldo incastonato sull'anello della profuga di *Bau-sète!*, da leggersi sulla scorta di quella intertestualità subliminale su cui aveva già avuto modo di riflettere Giulio Lepschy[12]. Cito:

[11] Il rimando va a Georg Ferdinand Ludwig Philipp Cantor (1845-1918), matematico tedesco e padre della teoria degli insiemi. Viceversa, quel "Paradiso che Cantor ha creato per noi" (C80, 239) riporta *verbatim* il giudizio del matematico David Hilbert: "Aus dem paradies, das Cantor uns geschaffen, soll uns niemand vertreiben können" (1925, 161).

[12] Cfr. Lepschy 2006, LXXIII: "[In Meneghello] i confini fra i tipi diversi di accostamenti testuali non sono rigidi e netti: dalle citazioni esplicite, con rinvio a un passo specifico, a quelle che sembrano appartenere alla memoria collettiva, alle allusioni di cui l'autore è cosciente, ad altre che possono essere subliminali, inconsce, o addirittura rimosse; e anche dal punto di vista del lettore può trattarsi di richiami che vengono riconosciuti o che passano inosservati".

> Lei mi ripeté tutta la storia, con un misto di civetteria e di abbandono; drammatizzava un po', anzi molto, ma non senza costrutto; mostrava l'anello che portava accanto alla vera, uno smeraldo che si poteva aprire con l'unghia, nel quale teneva il veleno… Mi accorgo che non so che veleno era, è però probabile che fosse la dose giusta, suo marito era farmacista, e lei sapeva il fatto suo. Sulle prime pensavo: figurarsi, il veleno, teatro; poi mi colpì come una coltellata la percezione di un dramma vero, si era preparata seriamente al suicidio, se l'avessero arrestata: e il rischio c'era davvero. (BS, 214)

Già nel primo volume delle *Carte*, Meneghello non mancava di fare riferimento a un anello dotato di un potere letale, anch'esso al dito di una delle protagoniste del suo gineceo – "è come una che l'anello magico: in che modo funzioni non le importa, che dovrebbe funzionare con micidiali effetti non dubita" (C60, 35) – ma lo smeraldo del passo, proprio perché chiamato a celare la morte, non può non ricondurci a uno dei passaggi del *Notre-Dame de Paris* di Victor Hugo e, nello specifico, al momento in cui Esmeralda rivela a Gringoire le origini del proprio nome:

> - Perché vi chiamano la Esmeralda?
> - Non ne so niente
> - Ma come?...
> Trasse dal seno una specie di sacchetto ovale che portava appeso al collo […]; era ricoperto di seta verde e portava al centro una grossa pietra verde e lucente che imitava lo smeraldo.
> - Forse è per questo.
> - Gringoire fece l'atto di prendere il sacchetto. Ella si tirò indietro: non lo toccare. È un amuleto: faresti un danno alla magia o la magia farebbe danno a te.
> - Chi ve l'ha dato?
> Ella si mise un dito sulla bocca e nascose l'amuleto in seno. (1972 [1831], 106, trad. di Lusignoli)

La gitana e la profuga di *Bau-sète!* sono due figure apolidi, al margine, entrambe dislocate dal loro spazio di origine e entrambe depositarie di un segreto letale, portatore di morte, di cui la gemma diviene tramite e al contempo simbolo, senza contare la sua carica divinatoria ("tale pietra si dice sia cara agl'indovini / quando vogliono intuire e scrutare il futuro", Marbodo di Rennes 2006, 49, trad. di Basile)[13] e che in un certo qual modo prefigura un destino infausto. Non potevamo non chiudere questa retrospettiva sulla gemma più preziosa in assoluto, nonché il minerale più duro esistente. Mi riferisco al diamante, che nel presentarsi quale carbonio allo stato puro, non solo è cristallizzazione della vita stessa[14], ma in Meneghello si pone al culmine di un susseguirsi di passaggi di stato: il trionfo del minerale, in cui i due regni della biosfera (vegetale e animale) divengono forma inscalfibile e onirica. Cito, da *Jura*, l'episodio della

[13] E quindi pertinenti alle arti occulte praticate dalla gitana del romanzo di Hugo.

[14] Il carbonio è presente in tutte le forme di vita organica.

Reginotta, dove la fine dell'estratto bene evidenza questa condensazione della materia vitale (dal fiore all'anguilla, dalle geometrie della ragnatela, all'*habitus* cristallino della pietra preziosa):

> Qui invece dagli strati silenziosi del sonno nasceva un'essenza sognante-sognata, la reginotta. La reginotta! A parte che era snella, e in camicia, e mezza addormentata, era scarsa di caratteristiche e poteva sembrare un po' inerte. Non parlava e non gestiva. Fluttuava, toccando appena la pagina con le punte dei piedi. Queste le apparenze: in realtà, invece, al solo vederla ti investiva una radiazione segreta più potente di ogni altra in natura, con le qualità della luce, e anche della tenebra. Era una reginotta a raggi gamma, e caleidoscopica. La sua sostanza evanescente, oscillando, generava stupendi accidenti: *fiore su uno stelo, anguilla, ragnatela, diamante*... (JUR, 79, corsivo mio)

Fig. 6 – Cristallo biterminato di quarzo, collezione privata

Fig. 7 – Drusa di ametista, collezione privata

Fig. 8 – Diaspro burattato, collezione privata

2.3 Quando il mondo è un pietrificarsi continuo: le rocce

Tratto distintivo dell'architettura storica in Toscana, la pietra serena è una roccia arenaria di colore grigio, utilizzata anche nella pratica scultorea[15]. E nel XIII capitolo di *Libera nos a malo*, Meneghello, nel passare in rassegna la geografia del paese e conseguentemente la sua casa natale, apre una breccia ecfrastica guardando a Michelangelo Buonarroti e alla Sacrestia nuova di San Lorenzo a Firenze, al che l'autore riscrive in chiave neoplatonica che è stata la sua dimora d'infanzia. Il passo è ben noto, ma vale la pena citarlo:

> La casa ha amplissimi granai, quasi un'altra casa lassù, ventosa e luminosa, cogli alti soffitti sbilenchi. Queste sfere sopramondane hanno più importanza che non si possa dire: si dovrebbe trascrivere tutto in chiave neo-platonica. Era come la Sacrestia nuova di San Lorenzo a Firenze: c'era la zona intermedia delle cose terrene, camere, cucine, cortili; in basso quella oscura dell'Ade a cui davano adito la scala della cantina, la casetta della benzina in orto, e le altre aperture da cui s'udivano gorgogli di cose liquide, sotterranee. Qui in alto c'era la sfera nitida, spaziosa, aperta e nuda dei granai, il mondo scorporato dove emigrano le idee dei giocattoli rotti, degli oggetti spenti; il mondo delle essenze che l'artista ha cercato di riprodurre in pietra serena a San Lorenzo. (LNM, 163)

Ho parlato di "breccia ecfrastica" perché Meneghello, come arguito da Pietro De Marchi nella sua lettura *a ralenti*, descrive ri-descrivendo: non a caso, l'analogia tra la casa maladense e la cappella fiorentina tiene "conto della descrizione che di quest'ultima ha fornito Charles de Tolnay in *The Medici Chapel*, terzo volume della sua monumentale opera dedicata a Michelangelo" (De Marchi 2005, 129). Nel rimandare alle cromie dominanti la sacrestia – cioè il bianco e il grigio scuro – De Marchi rileva come, per Meneghello, non conti tanto "il vero colore della pietra usata [...] [bensì] il valore evocativo dell'aggettivo 'sereno' " (*ibidem*), financo a intercettare le filiazioni dantesche col canto XXVIII del *Paradiso*. E la lettura del critico avvalla la tesi che abbiamo esposto pagine addietro, nell'affermare che Meneghello, come ogni grande scrittore, si pone al di là del *nomen* propriamente detto, ne sfrutta la carica estensionale e denotativa, al che *líthos* getta un ponte tra l'immaginazione e i *realia*, disseminando questi ultimi a livelli molteplici. E dunque mi chiedo: se Michelangelo aveva "riprodotto" in pietra serena, può Meneghello riprodurre con altre pietre? La domanda trova risposta se pensiamo all'ardesia (fig. 9), una pietra compatta e dal colore grigio-nerastro. Diffusa nell'Italia settentrionale ed estratta nella zona costiera tra Chiavari e Lavagna (da cui mutua il suo secondo nome), l'ardesia non può non far pensare al Caproni del *Passaggio di Enea*, che nel suo *Stornello* cantava Genova quale litica prosopopea: "Mia Genova difesa e proprietaria. / Ardesia mia. Arenaria. // Le case così salde nei colori / a fresco in piena aria, / è dalle case tue che invano impara, / sospese nella brezza / salina, una fermezza / la mia vita precaria. //

[15] Per i rapporti tra Meneghello e la scultura, cfr. Tonin 2017.

Genova mia di sasso. Iride. Aria" (2001 [1946], 171). Meneghello, al contrario, rifugge la sostanzialità geologica della roccia e la elegge a *pattern* cromatico, mediante cui scomporre la realtà. Penso ai colombi "color ardesia con macchie glauche" (PM, 146) dei *Piccoli maestri*, nonché all'"aria di lavagna" (AM, 260) in cui la testa dell'oco decapitato sembrava dissolversi (ardesia e uccelli, verrebbe da dire). Ma, come spesso accade in Meneghello, il lessema innesca delle corrispondenze a distanza, uno scheggiarsi intratestuale che è connaturato alla natura friabile della pietra stessa. Cito dal primo volume delle *Carte*:

> C'è vento. Le lastre di ardesia vengono a cascare a decine nella corte (ho la corte) e in giardino, parte di piatto e si sfracellano, parte di taglio amputando rami e fiori (al posto di "e si sfracellano" stavo per scrivere "sfracellandosi": ma non voglio, non posso).
> Eccoci nell'aria attonita che non si scalda. (C60, 400)

Persiste una petrosità allitterante ("las*tr*e di *ar*desia vengono a casca*re* [...] nella co*rte*", *ibidem*), che vede la roccia farsi strumento da taglio e bisturi litico ("amputando", *ibidem*), su un'atmosfera ammutolita e che ammutolisce, vuoi anche per la tonalità plumbeo-nerastra che inevitabilmente si fa impenetrabile. L'ardesia ricorre in più *loci* del secondo volume delle *Carte*, talvolta quale punto di partenza per un'intensificazione cromatica che dal grigio finisce col potenziarsi nel nero ("Quando è quasi notte il cielo è d'ardesia, l'acacia buia e la casa e la siepe quasi nere", C70, 41), talaltra in veste di *imago* per la stagione invernale ("Merla che godi il bel tempo d'ardesia nel freddo ottobre: non sono paralitiche le tue penne come le nostre, non ti sanguina il piccolo culo, sbitti pulitamente, come forse a suo tempo Eva in giardino", ivi, 305). Ci sono casi, viceversa, in cui la pietra diviene riflesso e si specchia, non senza scheggiare l'*habitus* stesso del paesaggio:

> Le mie province, questa col lago d'ardesia, esposta ai temporali, in cui siedo scrivendo le presenti lamentele, e l'altra un po' fuori della storia, che è stata messa a ferro e a fuoco, piena di monconi e di schegge. Non so come da essa vengano messaggi, in brandelli. C'è anche lì qualcosa di vivo, qualcuno in trappola che sopravvive. (Ivi, 132)

Simili ricorsività dimostrano come il lapidario si configuri come un sistema per *points*, cui lo scrittore attinge a piene mani e ne decritta le componenti, per poi eleggerle a lievito di una immaginazione che è tutta materia. Ne è un esempio lampante il paesaggio di selce e ardesia, dal sapore distopico e, per certi aspetti, fantascientifico, situato nel terzo volume delle *Carte*:

> Una biologia fondata sul silicio[16]. Con questo pensiero è più facile straviarsi dalle noie della vita fondata sul carbonio.

[16] Sul silicio, cfr. anche C60, 304 ("Ho confessato a Zappin che tra le poche cose importanti di cui mi sono convinto è che la vita organica potrebbe basarsi sull'atomo di silicio anziché su quello del carbonio. Allora in giro per le galassie ci sarà senz'altro qualche luogo in cui la cosa è accaduta, e a madame Chauchat in un momento di ebbrezza si sussurra: 'Adoro il

> Lassù nel paese della selce, bevono vino col sapore di *flint*[17], inghiottono bocconi di polenta granulosa, grigia. Nei campi crescono spighe come schegge, il cuore delle donne è un ciottolo. La musica suona con echi di sassi sbattuti. Le Madonne di pietra soppiantano le icone dorate di legno. I pennini raschiano lastre di lavagna. (C80, 457)

La linea intratestuale dell'ardesia si arresta su un episodio di litofagia che nel chiamare in causa un'altra componente rocciosa – la selce, con cui i primi ominidi realizzarono pugnali e punte di frecce – restituisce un chiaro esempio di *rêverie* pietrificante e pietrificata, oltre a eleggersi a collettore dei *topoi* che abbiamo già avuto modo di individuare nel capitolo precedente, primi fra tutti la transizione dal metallo al *líthos* ("le madonne di pietra soppiantano le icone dorate", *ibidem*), nonché la pietra come supporto scrivente ("i pennini raschiano lastre di lavagna", *ibidem*). Un passo, quest'ultimo, tutt'altro che avulso da seduzioni medusee e che in un certo qual modo suggella l'immaginario lapideo dello scrittore, che qui si arresta a una fase secca, a un estremo e definitivo passaggio di stato. La pietra, allora, dischiude ancora la sua parte d'ombra, e quando a celarla è l'oscurità essa si accresce e si intensifica a dismisura. Mi viene in mente il travertino (fig. 10) – roccia sedimentaria e calcarea impiegata come materiale ornamentale e da costruzione – che nel *Dispatrio* struttura la scala a elica del Dipartimento di Reading:

> Era veramente un supplizio attraversare il foyer, affrontare la scala di travertino, così aggraziata di giorno, luminosa, così esposta ora alla trasparenza maligna del buio. Girava con lenta elica la scala[18], sboccava al primo piano in un atrio muto sciabolato dai riflessi... Tutto è finestra lassù e fa finestra alla paura. Entravo nel corridoio scuro, a sinistra, l'ala sud del grande edificio a U. Ho soggiornato anni e anni da queste parti, seconda porta a destra. (DIS, 165)

Non è casuale che una pietra impiegata nell'industria edile sia rinvenibile tra le pagine del *Dispatrio*: un libro che è tutto mattoni rossi, come rossa sarà la città di Reading, e dove il *líthos* è pressoché assente, salvo poi manifestare nel passo citato un'ambivalenza che in un certo qual modo atterrisce. Diverso è il caso del marmo, che in *Libera nos a malo* – mi riferisco alla gara dei brombóli – è superficie tattile, tanto che Meneghello ne mappa la consistenza per interposta

vostro silicio'. 'Non so' ha detto Zappin. 'Qui da noi chi mai si sogna di dirle: 'Adoro il vostro carbonio'? "), nonché ivi, 350 ("Nella camera dell'acquedotto ci sono gli echi di tutto ciò che si vede e si sente. Sopra, una calotta in muratura, uno strato di terra battuta, e un po' d'erba... Dentro, echi acquatici, acqua profonda, rimbombi sordi, scuri. [Cfr. Acqua, 1986] Si sente il silicio, la patterna differenziata, l'indifferenza della natura delle cose... Com'è sfibrante il mio rapporto col silicio").

[17] Traduzione inglese per "selce".

[18] Cfr. anche MR, 89: "A noi, dopo le austerità della vecchia sede, il luogo dove oggi voi ed io ci troviamo, la nuova Facoltà, parve sibaritica: superfici di travertino, pannelli di marmo, vetrate, la bella elica della scala, gli atrii spaziosi, le stanze relativamente razionali, i pavimenti imperforabili".

visione, in un susseguirsi di diplopie che vedono la sua conformazione oscillare tra il macro e il microscopico:

> Il brombólo è soprattutto un arrampicatore: appoggiandolo alle superfici del monumento ai Caduti in Castello, lui s'aggrappa al marmo e ràmpica pazientemente. Salivano sfruttando le minute rugosità del marmo, e i solchi delle lettere; cadevano senza preavviso, e si sentiva la piccola bòtta della nuca ai piedi dei paretoni bianchi. (LNM, 126)

Sempre nel primo libro, il marmo si fa inautentico, è imitazione della pietra stessa e conseguentemente finisce per soppiantarla, nella frenesia di una materialità galoppante pronta a stravolgere le strutture di una Malo che cambia: "il cromo scaccia il legno, i finti marmi la pietra, il neon le lampadine; i bagni entrano nelle case, le cucinette moderne soppiantano le vecchie cucine; verranno i termosifoni, i frigoriferi, i tappeti" (ivi, 162). Ma il marmo è anche quello delle "palline [...] dei giochi infantili" (MM, 138)[19], nonché cornice di "sacrestie altre", come il pulpito di Guido da Cuomo in S. Bartolomeo in Pantano, a Pistoia[20]. In un passo del primo tomo delle *Carte*, la roccia si concretizza in sculture che non mancano di ricondurre a quella mineralizzazione del corpo umano cui abbiamo accennato nelle pagine precedenti:

> Incontro Hans al suo ritorno da Stoccolma: è eccitato, gli brillano gli occhi. La mostra lassù è magnifica, e i suoi due pezzi (una gamba di granito calzata e scarpata, e un grande occhio innestato in uno sfintere di marmo bianchissimo, siderale) hanno attirato l'attenzione. (C60, 407)

Il procedere per innesti si lega alla parcellizzazione della materia corporea, di un corpo che, fattosi marmo, è presentato letteralmente a pezzi e per giunta è passibile di ricombinazioni ulteriori ("l'occhio innestato in uno sfintere"), prefigurando in un certo qual modo il "mutante postumano" (NC, 157) – l'"*Homo scrutans*" (*ibidem*) – del Monumento a Tito Livio realizzato da Arturo Martini (poi posto sulla copertina dell'edizione 2006 dei *Piccoli maestri*). Una pietra che immobilizza e che al contempo rifugge gli indugi neoclassici, *à la* Canova per intenderci. Basti, a chiusura, questo passaggio da *Fiori italiani*: "Giulio Cesare in copertina, o sarà stato suo nipote? Un busto di marmo o di gesso quasi indistinguibile da quello scaturito dal seno della rosa di Predappio" (FI, 105).

[19] MM, 138: "Si tratta di uno dei procedimenti classici dell'eufemismo, evocare il suono della parola da eufemizzare (qui ovviamente le *bale* o le *balòte*) e deviare poi su un'altra che paia innocua: qui il nome demotico dei marbles, le palline di coccio colorate dei giochi infantili". Ma cfr. anche PP, 75: "Lascio al mio Augusto Sovrano i miei trampoli; al carissimo amico Gastone Fiore, promessa e speranza d'Italia, le mie ballette di marmo, e la balla d'acciaio a Italo Balbo".

[20] C70, 510: " 'Nel pulpito, popà', gli dissi, 'il marmo appare molle, cereo, e rifiuta ogni ristagno d'ombra: no'l pare mia in rilievo...' ".

Fig. 09 – Ardesia, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fumayschistewiki.jpg>, Vincent Anciaux, CC BY-SA 3.0

Fig. 10 – Travertino, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=337094>, Eurico Zimbres, CC BY-SA 2.5

2.4 I racconti del metallo

2.4.1 Macrotesto Eldorado. La corda aurifera della scrittura

Scriveva Ildegarda di Bingen che "l'oro è caldo, ha una natura simile a quella del Sole ed è, in qualche misura prossimo all'aria" (2011, 405, trad. di Campanini), e basterebbero queste parole ad enucleare la polimorfia simbolica del metallo nobile per antonomasia, che si affranca dall'essere puro elemento chimico (come tutti i metalli) per farsi immagine di una prossimità oltremondana e celeste: il lucente viatico tra più dimensioni. A più riprese abbiamo insistito sull'*imagerie* metallica di Meneghello, ma la ricorrenza dell'*aurum* in tutte le sue opere ci porta al cospetto di un macrotesto Eldorado, in cui le figurazioni aurifere sono strutturate secondo plurime direttrici tematiche, prima tra tutte quella che pertiene alla fenomenologia della luce, al che l'oro oscilla tra mondo divino e mondo degli uomini (Tortorelli Ghidini 2014, 7): è la sostanza solare che trasfigura i *realia* e si rifrange nel testo quale sostantivo o spia aggettivale. A voler individuare il punto di origine di questa prima diacronia intratestuale, dovremmo prendere le mosse da *Libera nos a malo* e, nello specifico, dal terzo capitolo, quando l'autore riporta sulla pagina gli anni della scuola materna, nonché la strutturazione topografica del luogo:

> In superficie era un mondo di bambole, con le stelle di carta colorata e le candeline. La montagnola dell'anteparadiso era in fondo al cortile e c'era sopra un'acacia: radunati lì intorno si pregava *Mama-bèla mandate la piova* quand'era secco, e *Mama-bèla mandate il sole* quando era già spiovuto. Lì in quei rami sgocciolanti, figurandoseli carichi di candeline e mezzipanetti di pan d'oro, si vedeva in controluce com'è fatto il paradiso. (LNM, 74)

Nel costituirsi quale prima rappresentazione della luce in Meneghello (Salvadori 2017, 285), l'estratto inaugura l'isotopia "oro" a livello macrotestuale, in quei "mezzipanetti di pan d'oro" (*ibidem*)[21] che nel farsi Epifania visionaria sono anche i custodi di un'eidetica trascendenza: di uno sconfinamento che altera percipiente e percetto. Nel legarsi all'*imago solis*, l'oro riecheggia in un tutta una serie di persistenze e di risonanze, di volta in volta oggettivanti gli spazi ("Luoghi sconosciuti in una luce pallida, estenuata, bottoni d'oro, malinconia a mezza mattina", LNM, 100; "affacciandosi verso il ponte del Castello c'è il piccolo golfo di aria dorata dove le forme in controluce si dissolvono", ivi, 153; "dentro, la penombra dorata e l'alone giallo delle candele", ivi, 296)[22], gli indi-

[21] MM, 102: "Tra le cose *de òro* è da notare in primis il *pan-de-òro* che si sgranocchia in Paradiso (Libera nos, p. 23); ma anche gli *schèi-de-òro* che contengono un piccolo *bólo* discoidale di cioccolata imperfettamente commestibile".

[22] Sulla luce aurifera, cfr. anche BS, 47 ("La lampada spandeva la sua luce d'oro"), C70, 522 ("Nella luce dorata si spalanca la porta, tintinna la campanella"), ivi, 522 ("Nella penombra d'oro"), C80, 227 ("dove sparge oro quietamente la fila delle lampade allineate").

vidui (“Ramona brillava come il sole d’or”, ivi, 82), e le alterazioni di un mondo divenuto miraggio, fatamorgana, come nel caso dell’apparizione di Orvieto nei *Piccoli maestri*: “Al tramonto, camminando col sole alle spalle, comparve a oriente una specie di miraggio color oro, e Lelio mi disse che era Orvieto. Io la guardavo con la bocca spalancata, perché era veramente uno spettacolo” (PM, 71). È la luce, insomma, a guidare una simile partitura, ad abbagliare il testo come superficie metallica e riflettente. Una luce che è solida, mediata, tangibile (“alla luce del nostro faceva come un bosco di sbarre d’oro animate”, BS, 30), oppure *pattern* confusivo e disorientante: metafora di un’assenza presente. È quanto accade, ad esempio, in un passaggio del capitolo conclusivo di *Bau-sète!*, dove il metallo nobile, pur collocandosi al culmine di una *climax* cromatica, e sempre sotto l’influsso di una fenomenologia della luce, cede il passo a una prospettiva opaca, disorientante, quasi privato della sua stentorea luminescenza:

> Un picnic arcaico sul greto del Livergón nel punto dove riceve la misteriosa Rana, e un rivolo di *sassi scuri* s’addentra nella corrente dei *sassi più chiari*…: là in un’aria di festa e di malinconia, con l’Ernestina e mia madre, assente mio padre in *un alone d’oro sbiadito*, straniante […]. (BS, 273, corsivi miei)

Dai “sassi scuri” (*ibidem*) e i “sassi più chiari” (*ibidem*), fino all’“alone d’oro sbiadito” (*ibidem*) in cui l’ombra del padre si fa presente *in absentia*[23] e ritorna da un oltremondo iperuranico, iperreale, “straniante” (*ibidem*): l’oro si lega “all’ideologia funeraria e alle pratiche di trascendenza” (Tortorelli Ghidini 2014, 7), vuoi anche per la sua natura incorruttibile e atemporale. Le ragioni di una simile simbologia sono da ricercarsi nella natura stessa del metallo, appartenente al gruppo dei cosiddetti “metalli nobili”[24], così chiamati perché “non reagiscono facilmente con altri elementi e sono utilizzati quasi totalmente allo stato puro” (Trifirò 2018, 3). Ma l’oro si spinge ben oltre, in quanto “allo stato puro […] ha la meravigliosa caratteristica di non alterarsi, di essere omogeneo e di essere attaccabile solo da pochissime sostanze” (Bindi 2007, 7): una materia imperitura, insomma, e perciò destinata a durare, a spingersi oltre e nell’*oltre*. Non a caso, l’oro riesce a “sfidare il tempo eludendone lo scorrere inesorabile” (Pinelli 2009, 49), dando così “scacco alla morte e alla tragica corruttibilità di tutto ciò che esiste” (*ibidem*). Esso è durata, eternità, e il segreto del suo fascino sta tutto nella luce (Niola 2009, 45), al che l’etimologia della parola rimanda “costantemente ad un significato positivo: all’aurora, […] a qualcosa che illumina, a qualcosa che risplende” (Bindi 2007) e va da sé che Meneghello lo elegga a *leitmotiv* della sua fenomenologia luminosa, proprio perché “l’oro sembra fatto apposta per diventare l’emblema della perfezione e dell’immortalità divine” (Niola 2009, 45), il punto d’incontro fra trascendenza e immanenza. È nel legarsi al mondo

[23] Cleto Meneghello, il padre dello scrittore, era morto nel 1963.

[24] Tra i metalli nobili, oltre all’oro, si annoverano il rutenio, il rodio, il palladio, l’argento, l’osmo, l’iridio e il platino. In Meneghello, ne sono presenti quattro (oro, argento, platino e iridio).

dei defunti, e conseguentemente alla sfera religiosa, che il più nobile tra i metalli non può non portarci dinanzi al suo concretizzarsi quale sostanza sacra e dunque costitutiva di oggetti devozionali. Penso ai "santini colorati coi fregi in oro" (LNM, 207) di *Libera nos a malo*, oppure alla "croce d'oro rossiccio"[25] (FI, 87) di Renato, in *Fiori italiani*: una croce di "oro spagnolo tenerissimo, [ch]e si poteva piegare come la gomma" (*ibidem*). Nondimeno, l'oro è anche il metallo adibito alla sepoltura, come testimoniano due passi presenti nel terzo volume delle *Carte*. Nel primo, l'oro trapunta in filigrana il cuscino posto all'interno di una bara di vetro, a sua volta eleggibile a spazio la cui permanenza all'interno è coestensiva a un imparare a morire, assaporando la fine a piccoli sorsi:

> Il cavaliere si è fatto costruire una cassa da morto di vetro, questo è stato nel '51 o '52, foderata di velluto verde, dentro la quale c'è un cuscino verde con le frange d'oro per posarvi la testa: e lì passa il suo tempo, non tutto, ma non poco; tutta la notte, e le pigre ore della tarda mattina, sveglio da dopo le dieci a dopo le dodici, quando torna ad assopirsi, forse con gli occhi aperti. (C80, 193)

Diverso è il caso della tomba di San Martino di Tours, tumulato, scrive Meneghello, "in un abside fusile d'oro e d'argento, due dita di spessitudine" (ivi, 202), dove l'unione dei sacri elementi (l'oro e l'argento) fa della tomba un'armatura, un sarcofago: il baluardo pronto a durare in eterno e perciò destinato a preservare l'incorruttibilità delle sante carni. Se dovessimo trovare l'esempio più calzante dell'oro fattosi oggetto estetico, potremmo addurre l'uccellino di *Jura*, per quanto Meneghello non esiti a rimarcarne la tempra artificiosa e posticcia, il suo "occhietto un po' vitreo" (JUR, 168), il suo essere "un aggeggino di smalto e d'oro: sta su un ramo a gemme d'oro, e di lì si dà da fare per stupire le dame e i signori di Bisanzio" (*ibidem*). C'è però un punto in cui la matrice sacra dell'oro e l'immaginazione metallica dell'autore si compenetrano in una sospensione ri-figurante, in base a cui la realtà è scritta sotto le sferze di una carica ispirativa che fa della natura un piccolo capolavoro di arte applicata. Cito dai *Piccoli maestri*:

> Guardavo le cuciture dei papaveri scarlatti, e qua e là nell'oro giovane, le nuvolette azzurre dei fiordalisi. Questi due colori mi piacciono molto. Ero sulla spalletta di un fosso, e, seduto, arrivavo con gli occhi all'altezza delle spighe: da vicino si vedeva che le più non erano ancora maturate appieno, c'era un sospetto di verde che s'asciugava al sole; ma molte altre erano perfette, oro secco. Sgranavo gli occhi su queste piccole tèche montate sull'asticciola d'oro; mi sentivo sopraffatto dall'idea che la pianura ci fa questo grano, e sono migliaia di anni che ce lo fa, e noi lo mangiamo. (PM, 267)

Se la scrittura è oreficeria, Meneghello cesella il vegetale sulla scorta di un crescendo cromatico, financo a informarne metallicamente la sostanza costitu-

[25] Cfr. PP, 46: "Capelli fossili di altri italiani fatti dai miei parenti si rinvenivano in piccoli cenotafi ovali, d'oro rossastro, a due valve".

tiva e trasfigurarlo quale oggetto liturgico e sacro (una teca, appunto), mentre il metallo dei campi ("l'oro secco") si carica di un plusvalore simbolico in cui persistono risonanze arcaiche di mitologie molteplici, prima fra tutti la figura di Demetra e la trasformazione della piana di Eleusi in un campo di grano d'oro (cfr. Frazer 2012 [1915], 115).

Un'altra linea tematica, per quanto concerne la corda aurifera della scrittura, è tributaria al *Canzoniere* di Petrarca e, nello specifico, al sonetto XC, come ben si desume da *Bau-sète!* dall'episodio relativo a Mariangela. Ora, il binomio luce-oro innesca un'apparizione epifanica, dal *blackout* all'abbacinante:

> Giacevo per terra in un buio assoluto, e vidi una lama di luce rigare lo spazio, e muoversi un settore del buio che diventò una porta, e formarsi un vano di luce dorata e comparirvi una donna in camicia da notte, con una candela in mano, una giovane donna dai lunghi capelli biondi, e venire verso di me e chinarsi... Era la Mariangela alla cui casa mi avevano portato, che veniva a vedere come stavo. Stavo benissimo. La Mariangela mi piaceva già molto di giorno, ma lì nelle tenebre, con l'oro del lume della candela attorno, e l'altro oro dei capelli sparso sul vivido bianco della camicia, e tacita, quasi furtiva, e sollecita, e mezza in trasparenza, mi provocò uno shock da rapimento tra i più emozionanti che mi ricordo, e l'effetto fu che mi riaddormentai istantaneamente. (BS, 43)

Donne e metalli. E l'accostamento è tutt'altro che casuale. La Remigia, ad esempio, "è una ragazza non proprio d'oro ma d'argento indorato" (ivi, 255)[26]; altre ancora, *per contra*, d'oro hanno il cuore e d'argento i capelli (e si noti come i due metalli riprendano nuovamente ad attrarsi)[27]. Torniamo, per un attimo, a Renato e a *Fiori italiani*, in cui Meneghello presentava al lettore la sorella "di straordinaria bellezza, coi capelli d'oro chiaro" (FI, 87): una Laura maladense che nel prosieguo dell'estratto si metallizza e trapassa oltre il mondo dei vivi proprio in virtù della sua natura luminescente, in una sorta di passaggio obbligato che, al pari di Cleto sul finale di *Bau-sète!*, la relega in un'assenza straniante, indicibile, *altra*. Cito:

> La sorella dell'oro chiaro si sposò, ed ebbe un bel bambino, ma poi si ammalò lei stessa, e io ho sentito che ci fu un momento in cui la sua mente parve sconvolta dal male, forse dai farmaci: e un amico di lei e mio, devoto come me alla sua memoria, mi disse in seguito qualcosa di straziante su ciò che lei sentiva e diceva

[26] Cito il passo per esteso, BS, 255: " 'Mio caro Federico, ti scrivo per darmi un contegno, come se fossi io che ti affido questa giovane donna che ti conosce per fama, e anche dai miei racconti. In realtà sono molto malcontento, mi sento terribilmente a disagio per causa sua e un po' anche tua, e vorrei potervi punire, ma davvero non saprei come fare. Però ecco che avendo scritto queste poche righe mi pare già di cominciare a star meglio. Aspetta, approfittiamone: ti raccomando sul serio la bionda e vitalissima Remigia P., è una ragazza non proprio d'oro ma d'argento indorato. Un abbraccio dal tuo...' ".

[27] C60, 334: "Sono la bavarese truculenta. So le nomenclature dell'inglese più degli inglesi, ma le recito con voce troppo forte, spiacente. Sono brutta, ignorante di cose raffinate, e villana. Ho però il cuore d'oro, almeno d'argento come i miei capelli".

nel delirio; una volta ho provato a scriverlo per esprimere un senso di profondo shock, ma non si può, la gente non vuole, ha orrore che si evochino l’innocenza e la bellezza violate. (ivi, 88)

Ma l’oro è anche il metallo dei vincitori (è “sinonimo estatico di vittoria olimpica, o continentale, o cosmica”, C80, 416), è sostanza della bellezza poetica[28], si solidifica in cimeli dal sapore apotropaico, come la “magica pallina d’oro” (QNB, 46) della ninna nanna partenopea, da Meneghello rievocata in *Quaggiù nella biosfera* e che in un certo qual modo sostanzia l’essenza *glassy* e lucente delle scritture letterarie:

E in particolare, ci sono gradi nella bellezza di un testo? La grande estetica *extra moenia* ci insegnava che non ci sono. L’invocazione di una madre al Santo che può fare addormentare i bambini battendogli sulla fronte con una magica pallina d’oro:

Vieni palluccia d’oro, e dagli in fronte,
dagliela in fronte, e non me gli far male...

è a suo modo perfetta, è “poesia”: bellezza assoluta, allo stesso titolo di qualunque illustre testo poetico. (QNB, 12)

Presenza imprescindibile e quantomai necessaria, l’oro è anche e soprattutto *medium*, uno strumento di potere rivelante la sua tossicità trasversale, latente, cui è tributaria una febbre che è “antica quanto l’uomo [e che] ha ispirato bramosie, utopie e fantasie” (Niola 2009, 45). La maggioranza dei metalli è tossica, talvolta letale, ma l’oro è il solo capace di avvelenare la mente piuttosto che il corpo (Berry 1992, 308). E Meneghello indugia sul metallo fattosi *status symbol* e immagine di un sistema sociale a tratti distorto e corrotto. Non più Età dell’oro[29], quanto piuttosto un’età dell’opulenza dorata: dai premi letterari – “I diapason d’argento, il cucchiaio d’oro, il pene di cristallo [...]” (C60, 192) – alla politica *strictu sensu*. Cito:

[28] NC, 157: “Un nastro che pare al culmine dell’eleganza: oltre il culmine. Sole nelle poesie ne ho intravisti di altrettanto – benché in diverso modo – straordinari. Diafano, tessuto in filigrana, trasparente, il colore tra oliva e zucchero orzo: ma no, non sta nella gamma sublunare dei colori, è un’oltranza. Lo campisce un reticolo di luccicanti riquadri dorati, uno spolvero d’oro, abbagliante, innaturale”. Ma si potrebbe citare anche il seguente passo da C80, 108: “Il Vico raccoglieva i luoghi d’oro di scrittori e testimoni antichi, ma troppo poco antichi, troppo disgiunti (per vari ordini di grandezza) dai tempi e dai fatti remotissimi di cui parlavano. Ciò che emergeva era la mentalità degli scrittori, non la storia dei regni eroici. I luoghi d’oro tuttavia ci sono”.

[29] Sull’Età dell’oro, cfr. ivi, 91: “La nostra era la civiltà del LAVORO, già in via di soppiantare quella dell’ORO: lavoro manuale, di cui avevamo anche noi una certa esperienza, dato che era stato introdotto alle elementari come materia di studio e di esercitazioni. Consisteva per i maschi nel fare per esempio un piccolo modello di biplano di legno e dargli la tinta col pennello, un grigio brillante con riflessi di vaniglia. Le donne, nettapenne e altre cosette utili”.

> I giovani politicanti si buttano con Fanfani. In provincia sono comici, al centro sinistri. Se gli scappa uno sbaglio, li spediscono per castigo a Bruxelles, al Mec, triplicando la paga. Tornano ogni tanto con le grosse Mercedes e le mogli con le grosse pellicce. Per punirli gli gonfiano non la faccia di schiaffi, ma il bilancio domestico. Sono giovani d'ingegno. Ci sanno fare, si agganciano agli istituti che esistono, una mafia pacifica, soddisfatta. Anche negli studi, agganciarsi, inserirsi, farsi proteggere. Ma non è di questo o quest'altro maestro di studi che è allieva la loro testa: la loro mafiosa testa è allieva della mafia. Un pensiero serio non è mai mafioso. E costoro hanno mafiosa la testa, la moglie, la vita*; i braccialetti, gli orecchini, gli anelli d'oro al naso, i cerchi d'oro*. (Ivi, 275, corsivi miei)[30]

Se analizzare la scrittura di Meneghello con gli occhiali del geologo significa scavare cunicoli nel sottotesto, l'oro costituisce indubbiamente un filone semantico che ne snida il simbolismo plurale e irriducibile, ferma restando l'*imagerie* metallica atta a forgiare ogni singola maglia del suo macrotesto: un macrotesto che, alla luce di quanto affermato, ricorda un po' un Elorado di carta, dove l'oro è impercettibile allo stato puro, eppure si confonde, al pari di granelli e pagliuzze, al flusso inarrestabile della sua *vis* creatrice. "Sacro e maledetto, nobile e vile" (Niola 2009, 45), l'oro non smette mai di sedurre il Meneghello scrittore, financo a spingerlo verso il cielo e rintracciarne le origini nella sorgente della sua abbacinante luminescenza. Cito questo passo dal secondo volume delle *Carte*, dove la prospettiva astronomica tratteggia Marte come un frutto magico e sacro, in un Giardino delle Esperidi nel cosmo:

> La costellazione del Cigno ha la sagoma di un ombrello aperto, visto in profilo: sul puntale, che è la coda del cigno splende la prestigiosa Deneb, la più lontana di tutte le stelle che vediamo in cielo a occhio nudo; dall'altra parte si stende il lungo collo della bestia in volo, e la stella della testa che brilla là in cima si chiama Albireo. È una stella doppia, probabilmente la più bella tra quante possiamo separarne con un binocolo. Alvise la vide così per la prima volta a Nantua, in Francia, il 1 settembre del 1973 verso mezzanotte. Giove quasi al tramonto era una palla di ghiaccio specchiante, Marte più a sud un malgaragno d'oro spagnolo. (C70, 362)

[30] Il passo potrebbe essere letto specularmente con il seguente estratto da C70, 36: "Naturalmente vorrei anch'io vedere la mia patria bene e prosperamente ordinata, piena di cose d'oro. Vedere la gente fremere d'amore intellettuale di Dio, lavorare con piacere, fabbricare giocattoli appassionanti, sciare ardita sulle coste dei monti, nuotare a farfalla lungo le coste dei mari; sentirla cantare inni di elementare grazia e potenza, avendo per inno nazionale un 'Inno alla mortalità' in cui si esprimesse la rassegnazione a questo sgradevole aspetto della vita, e la contentezza di potere intanto produrre affetti e odi sereni, begli edifici, dolci macchine lisce come l'olio, istituti severi e soavi, e quell'onestà nel fare e nel non fare che (quando c'è) cancella la paura e perfino il rimpianto di non sopravvivere per sempre".

2.4.2 Tornare a Malo, tornare alla crosta

Vorrei partire dal "settenario" archetipale (Aromatico 1996, 34) della pratica alchemica, che nel ravvisare una corrispondenza perfetta tra materia terrestre e mondo celeste eleggeva alcuni metalli semplici a sublimazioni di un influsso planetario specifico, "per quella legge che voleva che quel che era in basso era come quel che era in alto" (*ibidem*). Sette metalli, dunque, articolati secondo specifiche coppie associative[31], in modo da rinsaldare la simpatia fra cielo e terra (ivi, 35) e rendere quest'ultima il luogo adibito alla maturazione di cotali sostanze: "nella terra", per dirlo con Bachelard, "l'oro matura come il tartufo" (1989, 226, trad. di Peduzzi e Citterio). Poiché comunemente diffusi, i metalli del settenario alchemico sono tutti presenti nel macrotesto di Meneghello, motivo per cui il *nomen* geologico (o chimico, che dir si voglia) elegge il tema a "reagente" (Viti 2011, 187) e parimenti strumento atto a sollecitare gli scavi di una scrittura che entra, lo abbiamo visto, in una tensione dialogica con la materia dell'immaginario e soprattutto fa del tema-litosfera la porta di accesso a un sistema che si auto-alimenta per direttrici intra e intertestuali. Certo, perderemmo sicuramente tempo a cercare in Meneghello le tracce di una metallica alchemica, ma resta il fatto che i metalli non mancano di sollecitare una corda simbolica e, sotto certi aspetti, astrale. Si pensi all'argento, il metallo della Luna, che nell'opporsi in maniera netta alla radiosità solare dell'oro, inaugura un tellurismo selenico tale da renderlo "sostanza stessa della *freddezza*" (Bachelard 1989, 220, trad. di Peduzzi, Citterio), di una luminescenza consunta, sbiadita, che sulla scorta del Montale degli *Ossi di seppia* recalcitra dalla sua consistenza materica e assurge a cromatismo *tour court*. Cito dal *Dispatrio*:

> [Margaret] A un certo punto aveva gettato alle ortiche la filosofia, perché non se la sentiva più di arrovellarsi sulle grandi Questioni Metafisiche a cui avrebbe dovuto pensare professionalmente *nelle ore diurne e notturne, per non parlare di quelle che precedono l'alba e spargono sui muri un colore di argento sporco*. (DIS, 55, corsivi miei)

Già di per sé, la chiusa dell'estratto lascia presagire la filiazione da *Quasi una fantasia* (Montale 1984a [1925], 20), vuoi soprattutto per l'albeggiare che, nel richiamarsi alle tonalità di un metallo tutt'altro che puro ("argento sporco", DIS, 55), mima una delle fasi della Grande Opera alchemica, ovverosia l'*albedo*, in cui appunto aveva luogo la trasformazione del piombo in argento. E Meneghello, proprio guardando a un "argento sporco" (*ibidem*), a una materia non ancora lucente, si pone lungo il crinale di questo processo *in fieri*, eleggendo l'alba a punto di arrivo di questa trasmutazione, fermo restando l'influsso dell'ipotesto. Montale, d'altronde, rovescia il *topos* dell'aurora come rinascita e ne spia "stancamente i segni, ormai nauseato dalla bolsa ripetitività del tempo, incapace di

[31] Nello specifico: argento-Luna; mercurio-Mercurio; rame-Venere; oro-Sole; ferro-Marte; stagno-Giove; piombo-Saturno (Aromatico 1996, 33).

regalare novità pregnanti" (Sarni 2020, 323). La tangenza con il componimento degli *Ossi* trova conferma nel secondo volume delle *Carte*:

> *Frusto argento* dell'antica città universitaria (italiana) dove la gente accademica ossequiava per abitudine coloro il cui sedere fosse alloggiato in una cattedra, ad esso ogni volta che se ne presentasse il destro impartendo devote attenzioni [...]. (C70, 291, corsivo mio)

Per quanto, a livello tematico, il passo si ponga in una relazione diametralmente opposta rispetto a quello riportato dal *Dispatrio*, l'esplicito citazionismo da *Quasi una fantasia* ("Raggiorna, lo presento / da un albore di frusto / argento alle pareti", Montale 1984a [1925], 20, vv. 1-3) elegge il componimento montaliano a stringa commentativa, come se Meneghello parafrasasse Montale ("nelle ore diurne e notturne, per non parlare di quelle che precedono l'alba e spargono sui muri un colore di argento sporco", DIS, 55), sulla scorta di una funzione-argento la cui persistenza è sempre connaturata alle letture meneghelliane del poeta ligure. Penso, ad esempio, ai rimandi alla *Bufera* e a *Piccolo testamento* (Montale 1984b [1956], 275) presenti nella materia di Reading e alla "scia argentea, iridescente" (MR, 240) di quella "traccia madreperlacea di lumaca" (Montale, 1984b, 275, v. 3).

Come ho già avuto modo di affermare più volte, i metalli costituiscono la linea privilegiata di questa litosfera letteraria, vuoi anche perché fondativi di quelle che Gilbert Durand aveva definito quali strutture antropologiche dell'immaginario, la cui costruzione è "filtrata dall'ambiente naturale e sociale in cui si vive oltre che dalle determinazioni psicologiche" (Coglitore 2004, 70), al che "avvicinare un testo, coglierne significati e riferimenti, intuirne allusioni e goderne suggestioni è possibile solo nella misura in cui si può dare a quel testo e si può fare di quel testo uno specchio e, contestualmente, una lente d'ingrandimento della realtà di riferimento" (Puglisi 2003, 11). Questi frammenti geologici si fanno pertanto *specula* alternativi, sondano il *mileu* in cui il testo si radica e al tempo stesso snidano la polimorfia – sia essa implicita o esplicita – dell'immaginario materiale meneghelliano, dove la componente metallica evoca un'arte del fare e del modellamento al secondo grado che ne modifica la conformazione iniziale, per quanto l'autore sembri prediligere il sostantivo *metallo*, rispetto al *nomen* designante l'elemento specifico. Eppure, alcuni esempi non mancano, come nel caso delle punte delle frecce che l'autore rievoca in un passo del primo volume delle *Carte*, là dove il ferro si lega all'atto dell'incidere e del perforare:

> Lavoravamo a fare la punta ai ferri da (cioè per) ossigenare: future, grevi asticciole da tirare con le micidiali balestre a elastici: si limava tenacemente, cercando la punta metafisica, l'ultima punta. La testa conica del ferro si assottigliava e si sbiancava; il suo pallore come di burro e zucchero, come di uovo molto sbattuto, come di pelle troppo lucente, estenuata, ci ipnotizzava. Limando e limando, passavamo ogni segno, invasati. Le punte erano così perfette, alla fine, che la loro stessa perfezione le corrompeva, non si potevano più usare per eccesso di fragilità,

> diventavano pure idee, e se per errore una di queste idee ti trafiggeva una mano, come successe a me, o una gamba, tu non la sentivi quasi nemmeno. (C60, 97)

Oppure, volendo restare tra i metalli del settenario alchemico, si pensi alla "guerra del rame" dei *Piccoli maestri*, unitamente alla componente metallica di alcune armi[32]. Cito:

> I popolani parlottavano tra loro; da giorni si sentiva che covavano qualcosa, finalmente ce lo dissero: Volevano andare a rubare il filo di rame ai depositi della centrale. Non volevano *danneggiarla*, la centrale; soltanto rubare il filo di rame. "Ma perché?" dicevamo noi. "Credi che costi poco al chilo, il rame?" dicevano loro. Io non credevo che costasse poco, anzi fin da quando rubavo oggetti di rame in casa per tentare di venderli a Checco mistro, ho sempre avuto un concetto molto alto, probabilmente esagerato, del prezzo del rame. Non ero sdegnato per questa proposta, avvilito piuttosto; ma Bene fu intransigente.
> "Ma allora questa diventa la guerra del rame" disse. (PM, 123)

C'è tuttavia un elemento che, all'apparenza, è del tutto privo di suggestioni e anzi si lega, nell'immaginario contemporaneo, a una neanche tanto larvata tossicità. Mi riferisco al nichel, un metallo argenteo appartenente al gruppo del ferro e che in Meneghello dà origine a uno dei pezzi più belli su quella che, a ragion veduta, potremmo definire quale eloquenza della materia metallica. Già nel primo volume delle *Carte*, l'autore ne intercettava le valenze semantiche, alla ricerca delle scaturigini di un dialogo con quelle che sono le concrezioni telluriche: "Tubi nichelati: cose inerti guardate intensamente… Tubi. Siamo stati addestrati a pensare che le cose contengano significati, messaggi; qui *che messaggio* cova?" (C60, 251, corsivo mio). Orbene: quel messaggio Meneghello lo leggerà vent'anni dopo, quando nel terzo volume del suo retrobottega si lascerà andare a una riflessione dal gusto geologico, che inevitabilmente non può non risentire dell'influenza dell'amico geologo Zanettin, di quella "fraternità tanto stretta fra due persone [...] così [...] radicalmente divergenti [...], l'una [...] dedicata agli interessi umanistici [...], l'altra [...] rivolta [...] all'esplorazione e alla prospezione geologica di terre remote, alla solida materialità del regno minerale" (Pastore Stocchi 2011, 9). Cito:

> Al principio dell'estate un giorno stando in orto mi parve che la parte della casa che dava sull'orto non fosse dritta ma inclinata! L'alta muraglia dell'officina esposta a ponente pendeva. Rientrai nel cortile, e montai sulla scala del granarone. Era una scala sperticata, più rozza ma non meno alta di quelle della chiesa su cui con l'aiuto degli ognissanti si arrampicavano i sagrestani (creature un po' incredibili, sempre immersi nel sacro): scale lunghe e strette, dolcemente

[31] Cfr. PM, 148: "[...] quintali di esplosivi, e detonatori che sono tubetti di rame; si dà una morsicatina a questo tubetto di rame, e sono pieni di acido, dentro si rompe una specie di bottiglietta, e l'acido comincia a mangiare il filo. Ci sono quelli da mezz'ora, e quelli da un'ora, da due, da tre; quando si rompe il filo scatta una molla, e il tubetto salta per aria [...]."

> svettanti lassù, agili, di legno chiaro. Questa del granarone era pesante, stabile, minacciosa e negra. Era illegale per noi salirvi, i trasgressori dal mezzo della scala in su rimpicciolivano e in cima parevano gallinelle, pulcini paralizzati dall'emozione. Là in cima la scala non si appoggiava a un ripiano (come quella, più banale, e tanto più bassa, della tezza lì di fronte) ma a un'apertura circolare nella quale, volendo procedere, bisognava immettersi. I mattoni della ghiera erano smagliati e il trapasso non era facile. Si entrava nel granarone praticamente in acrobazia. (C80, 74)

È l'occhio a guidare la partitura diegetica e, nello specifico, a carpire la strutturazione geologica del luogo, lungo la scorta di una descrizione su più livelli che sviluppa la pendenza dell'edificio in chiave multiprospettica, non senza l'agire del soggetto che, proprio nel suo esperire lo spazio, vive egli stesso la sua inclinazione, saggiata partitamente nel prosieguo del passo:

> Entrato, attraversai quegli spazi bui con la solita cautela temperata dall'ansia. Il pavimento era estremamente infido, solido in vari settori, tanto da reggere grossi monoblocchi, differenziali, mucchi di ingranaggi, ma in certi altri punti manchevole, fatto di esili tralicci e pezzi sconnessi di cartone, sopra gli abissi aerei dell'Officina. Arrivai alle finestre in fondo, quadrate, e sporgendo il braccio lasciai cadere a filo del riquadro orizzontale un paio di sferette d'acciaio che avevo portato con me. Poi riattraversai e ridiscesi in fretta, con qualche rischio, e tornai in orto a vedere. Le lucide sfere giacevano allineate come le avevo lasciate cadere, ma non rasente il muro, anzi a un paio di piedi di distanza! (*Ibidem*)

Lo spazio è latore di una solidità specifica (e perciò destinato a sopportare il peso dei "grossi monoblocchi", *ibidem*), ma reca le tracce di una precarietà tellurica: esibisce il cedimento imputabile ai moti terresti e conseguentemente condensa le due *facies* della materia terrestre, il suo essere rifugio e parimenti voragine (il "pavimento era estremamente infido", *ibidem*). Ed è adesso che la scrittura cede il passo a una *meditatio* sull'elemento metallico, già pronosticato dal lancio delle sfere d'acciaio non poi così dissimile dalla caduta dei gravi:

> Le raccolsi pensoso. Mi domandavo se l'acciaio potrebbe essere soggetto a forze diverse da quella della gravità, forze divaricanti. Forse i colli a ponente del paese, gli arcigni colli da cui è discesa la nostra stirpe, erano pieni di ferro o di nichel, e tiravano a sé il metallo...
> Non mi parve però necessario riprovare con le ballette-di-marmo, e conclusi che la casa pendeva davvero. (*Ibidem*)

Si torna al centro, sotto la crosta, alle prossimità del nucleo terrestre che nel finire del passo tracciano in filigrana i sedimenti di una genealogia geologica: una stirpe di ferro o di nichel la cui potenza attrattiva e magnetica soggiace alla stessa Malo. Se il metallo chiama metallo, il passo che abbiamo appena citato può essere eletto a suggello della litosfera meneghelliana e della sua irriducibile tensione alla "materia soda" (C60, 58): al "piano inferiore del mondo" (PP, 183). In un certo senso, questo "piano inferiore" potrebbe trovare una sua esatta col-

locazione. Mi riferisco all'opera realizzata da Giobatta Meneguzzo, dal titolo *Alla ricerca dello zoccolo duro del Montecio* (fig. 10), e che consiste in una perforazione nel terreno di circa 15-16 metri, con posizionamento di una sonda con microfaro ad energia solare. Collocato nei pressi del Museo Casabianca di Malo – tra la rotatoria di Via Torino e Largo Bolivia, proprio vicino al Montecio[33] – il monumento fu inaugurato nel 2006, con Luigi Meneghello e Bruno Zanettin presenti. In quella discesa nel sottosuolo, forse, è possibile rinvenire la traccia concreta e tangibile di un carotaggio estremo, ultimo, eterno. Il viaggio senza fine verso la crosta inferiore del mondo. Riprendo, a chiusura del capitolo, la testimonianza dello stesso Zanettin:

> L'ultimo tributo del paese a Meneghello si ebbe per iniziativa e opera di Giobatta Meneguzzo, il curatore del Museo Casabianca: un singolare monumento alla rovescia consistente in un buco (una perforazione) nel terreno che raggiunge lo "zoccolo solido" sul quale, steso fra il Castello di Santa Libera e il Montecchio, poggia idealmente il paese. "Libera Nos a Malo" si legge sulla vera che, a fior di terra, sigilla quel pozzo.
> Vidi Gigi, in piedi lì sopra, avanzare lentamente il piede destro, sfiorare con la punta della scarpa quella emme maiuscola, lo sentii dire sottovoce, in dialetto: "No, Battista, minuscola, minuscola. Non vorrai mica che io..." (2011, 65)

Fig. 11 – Giobatta Meneguzzo, *Alla ricerca dello zoccolo duro del Montecio*, Malo, foto di Valter Voltolini, riproduzione autorizzata

[33] Ringrazio Valter Voltolini per le indicazioni fornitemi circa l'esatta collocazione del monumento.

APPENDICE

Parole del *líthos*

Al termine di questo scavo ermeneutico, le pagine a venire intendono ripercorrere, secondo una prospettiva ravvicinata e diacronica, il sottotesto geologico di Meneghello e conseguentemente assemblare un lapidario *per verba*, al fine di mappare il dispiegarsi dei *nomina* geologici lungo l'asse del macrotesto. L'apparato si articola in cinque categorie principali, quasi dei punti di accesso privilegiati alla litosfera di Meneghello, a loro volta destinate ad accogliere il minerale specifico – posto tra parentesi tonde – e i relativi passi disposti in ordine cronologico. Il criterio selettivo ha tenuto conto sia dei passaggi in cui la componente geologica è nominata in maniera esplicita, sia dei *loci* ove la materia terrestre incorre in associazioni cromatiche o metaforiche (in modo da rendere ancor più evidente come la litosfera informi costantemente la vena ispirativa dello scrittore). Trovano infine spazio in questa appendice alcuni estratti non analizzati nelle pagine precedenti (seguiti da un asterisco). Di seguito, viene fornito un prospetto riepilogativo delle cinque sezioni (tab. 1).

Diego Salvadori, University of Florence, Italy, diego.salvadori@unifi.it, 0000-0002-7845-4489

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

1. Rocce	Ardesia, arenaria, granito, marmo, pietra serena, selce, travertino
2. Minerali	Ametista, dolomite, quarzo, sale
3. Pietre dure	Diaspro, lapislazzuli
4. Pietre preziose	Acquamarina, diamante, rubino, smeraldo, topazio
5. Metalli, semimetalli, non metalli	Alluminio, argento, cromo, ferro, germanio, iridio, magnesio, nichel, oro, piombo, platino, potassio, rame, silicio, sodio, stagno, vanadio, zinco, zolfo

Tab. 1 – Struttura del lapidario meneghelliano

3.1 Rocce

(Ardesia/Lavagna)[1]

> Eravamo immobili, e deglutivamo forte per la paura che andassero via. I due colombi continuavano a fare la loro scenatina senza curarsi di noi; erano posati su un mucchietto di pietre. Erano abbastanza grossi, lustri di piumaggio, color ardesia con macchie glauche. (PM, 146)
>
> Sognavamo insieme, altissimo tra le montagne, il lago Titicaca, grande, freddo, poetico; gli Indios coi sederi d'ardesia stanno accucciati tutto attorno alle sponde. (PP, 80)*
>
> Noi scegliemmo col dente levato, l'oco incedeva impettito, l'alpinista allevatore sparò – e la testa dell'oco svanì nell'aria di lavagna, si dissolse con tutti i suoi pensieri e sentimenti, da oco sia pure; restò un corpo a forma di navicella ovoidale che proseguiva impettito, e un collo in erezione che si sgonfiava… (AM, 260)
>
> […] io prendo te per l'eterno, tu prendi me, la cosa è assolutamente formidabile, cappotti color tortora, pellicce color lavagna, sembra di volare… (BS, 259)*
>
> C'è vento. Le lastre di ardesia vengono a cascare a decine nella corte (ho la corte) e in giardino, parte di piatto e si sfracellano, parte di taglio amputando rami e fiori (al posto di "e si sfracellano" stavo per scrivere "sfracellandosi": ma non voglio, non posso).
> Eccoci nell'aria attonita che non si scalda. (C60, 400)

[1] V. anche "Selce".

Quando è quasi notte il cielo è d'ardesia, l'acacia buia e la casa e la siepe quasi nere. (C70, 41)

Le mie province, questa col lago d'ardesia, esposta ai temporali, in cui siedo scrivendo le presenti lamentele, e l'altra un po' fuori della storia, che è stata messa a ferro e a fuoco, piena di monconi e di schegge. Non so come da essa vengano messaggi, in brandelli. C'è anche lì qualcosa di vivo, qualcuno in trappola che sopravvive. (Ivi, 132)

Merla che godi il bel tempo d'ardesia nel freddo ottobre: non sono paralitiche le tue penne come le nostre, non ti sanguina il piccolo culo, sbitti pulitamente, come forse a suo tempo Eva in giardino. (Ivi, 305)

La luce calava di tono, sopravveniva l'ardesia (con riflessi viola) del tardo pomeriggio, la madreperla della prima sera, e l'andamento delle pallonate pareva magico. (SP, 63)*

(Arenaria)

Se dici magnolia, arenaria, io dico magnaria arenolia. (C70, 513)

(Granito)[2]

(Marmo)[3]

Il brombólo è soprattutto un arrampicatore: appoggiandolo alle superfici del monumento ai Caduti in Castello, lui s'aggrappa al marmo e ràmpica pazientemente. Salivano sfruttando le minute rugosità del marmo, e i solchi delle lettere; cadevano senza preavviso, e si sentiva la piccola bòtta della nuca ai piedi dei paretoni bianchi. (LNM, 126)

Plinio era molto distinto, si vestiva con eleganza, camminava con puntiglio. Descriveva spesso la situazione in cui più gli sarebbe piaciuto trovarsi: salone, scalone di marmo, party raffinato; scendere un po' in ritardo, in abito da sera, sentirsi osservato da tutti; ed essere un gentiluomo con le tempie un po' grigie, altero e leggermente zoppo. (Ivi, 289)*

Lascio al mio Augusto Sovrano i miei trampoli; al carissimo amico Gastone Fiore, promessa e speranza d'Italia, le mie ballette di marmo, e la balla d'acciaio a Italo Balbo. (PP, 75)*

[2] V. anche "Dolomite" e "Marmo".

[3] V. anche "Quarzo".

Anche l'insegnante di ruolo insegnava soprattutto teoremi, con l'aria di indulgere a una sorta di virtuoso vizio solitario. Era uno straccetto di donna, elegante, che si voltava sui tacchi dopo aver dimostrato a se stessa qualcosa sulla lavagna e diceva "ciò posto..." rovesciando gli occhi all'insù. Aveva una faccia vasta, accidentata e fondamentalmente spiritosa. Era ovvio che si era convinta già in gioventù che quando si dice "ciò posto" ogni dissenso è finito, come noi quando si gridava "rangèla!" giocando a palline di marmo. (FI, 78)*

Giulio Cesare in copertina, o sarà stato suo nipote?, un busto di marmo o di gesso quasi indistinguibile da quello scaturito dal seno della rosa di Predappio ... (Ivi, 105)

Si tratta di uno dei procedimenti classici dell'eufemismo, evocare il suono della parola da eufemizzare (qui ovviamente le bale o le balòte) e deviare poi su un'altra che paia innocua: qui il nome demotico dei marbles, le palline di coccio colorate dei giochi infantili. (MM, 138)*

Io ero forse influenzato dal contrasto con gli edifici della sede centrale della mia Università a Padova, l'opulenza ornata del cortile antico, le arcate di marmo della nuova ala, gli splendori (cuoio e cristallo) del Rettorato; e dall'analogo contrasto col Liviano, la nuova sede della Facoltà di Lettere e Filosofia, l'emozionante scultura ipermoderna di Arturo Martini, gli avventurosi affreschi di Massimo Campigli, con quei ritratti stilizzati dei nostri professori e di noi stessi. (MR, 87)*

Incontro Hans al suo ritorno da Stoccolma: è eccitato, gli brillano gli occhi. La mostra lassù è magnifica, e i suoi due pezzi (una gamba di granito calzata e scarpata, e un grande occhio innestato in uno sfintere di marmo bianchissimo, siderale) hanno attirato l'attenzione. (C60, 407)

"Nel pulpito, popà" gli dissi, "il marmo appare molle, cereo, e rifiuta ogni ristagno d'ombra: no'l pare mia in rilievo..." (C70, 510)

(Pietra serena)

La casa ha amplissimi granai, quasi un'altra casa lassù, ventosa e luminosa, cogli alti soffitti sbilenchi. Queste sfere sopramondane hanno più importanza che non si possa dire: si dovrebbe trascrivere tutto in chiave neo-platonica. Era come la Sacrestia nuova di San Lorenzo a Firenze: c'era la zona intermedia delle cose terrene, camere, cucine, cortili; in basso quella oscura dell'Ade a cui davano adito la scala della cantina, la casetta della benzina in orto, e le altre aperture da cui s'udivano gorgogli di cose liquide, sotterranee. Qui in alto c'era la sfera nitida, spaziosa, aperta e nuda dei granai, il mondo scorporato dove emigrano le idee dei giocattoli rotti, degli oggetti spenti; il mondo delle essenze che l'artista ha cercato di riprodurre in pietra serena a San Lorenzo. (LNM, 163)

(Selce)[4]

(Travertino)

Era veramente un supplizio attraversare il foyer, affrontare la scala di travertino, così aggraziata di giorno, luminosa, così esposta ora alla trasparenza maligna del buio. Girava con lenta elica la scala, sboccava al primo piano in un atrio muto sciabolato dai riflessi… Tutto è finestra lassù e fa finestra alla paura. Entravo nel corridoio scuro, a sinistra, l'ala sud del grande edificio a U. Ho soggiornato anni e anni da queste parti, seconda porta a destra. (DIS, 165)

A noi, dopo le austerità della vecchia sede, il luogo dove oggi voi ed io ci troviamo, la nuova Facoltà, parve sibaritica: superfici di travertino, pannelli di marmo, vetrate, la bella elica della scala, gli atrii spaziosi, le stanze relativamente razionali, i pavimenti imperforabili … (MR, 89)

3.2 Minerali

(Ametista)

In quel breve giro di mesi – ma no, di giorni, quasi di ore – la nostra cultura letteraria si era fermata nel mezzo di una declamazione, ed era fulmineamente caduta in letargo. Impressionante: era restata una specie di grande pupattola disseccata, simile a quei nidi di vespe dell'altr'anno, fatti di carta masticata e sputo secco, vistosi all'occhio ma leggerissimi, iridescenti, e ovviamente vuoti al tocco: e infatti c'era un deserto all'interno (se aprivi) di meravigliosi cunicoli a conchiglia, a elice. Così lei, la nostra cultura, un simulacro di cartapesta variegata, dai riflessi di seta. Questa era la bocca, questo l'orecchio di madreperla, queste le ametiste degli occhi. Un velo di polvere dappertutto. Sfiorandola col dito, la guancia sfarinava. Un raggio polveroso usciva ancora, a zig zag da un occhio, divergendo dalla guardatura immobile dell'altro. (C70, 575)

Bei tempi, e tristi, in cui la nostra personale cultura letteraria contemporanea coincideva con quella dei signori delle ville a Monte Berico: e le madri e le figlie parlavano con noi, come di cose salde, di Anthony Adverse, della Grande Pioggia, e di Wodehouse: e poi, si capisce, di *Via col Wind*. Andava molto il vento in quella inquieta stagione, le rime in "ento", cento, firmamento, le assonanze, chiare, amore, e le borchie finali, i tè pronomi con la "e" aperta…

[4] V. "Silicio".

Ah, l'armonia pacchiana e suggestiva di *triste, nascoste, ametiste, rimaste, risposte*, e poi cantaste, diceste: e la veste, e aggiungevamo con opportuni artifizi le paste, le croste, le buste, le piste, le poste, le puste, le péste, le ceste, le suste, le teste, le greste. (C80, 184)

(Dolomite)

Maschio di aspetto: di aspetto più maschio tra i sàssoni e gli angli non credo di avere incontrato persona di sesso maschile. Rauca voce da infondere turbe segrete nelle giovani donne, pelo negro, dura barba, nerbo invitto: e un piglio sportivo virilmente romantico... *Romance,* avventura, escursioni giganti, scalate su ghiaccio e granito, non dolomite leziosa, ma inforcare una cresta di immane lunghezza, un chilometro, un miglio, innevata, ghiacciata: e risalirla scalinando. (DIS, 171)

(Quarzo)

Non vedevamo morire i fiori, ma mutilare le viti e stracciare i sorghi. L'aria nera, specchiante, che precede la tempesta, il mondo magico intagliato nel quarzo si sporcava: c'erano cortine d'un pulviscolo color lisciva, rigurgiti di solfo; non c'era rintocco subacqueo, ma un crepitio maligno di superfici sfregate, di scocchi contraddittori. Non c'era vera luce nella cosa, nulla che brillasse, c'era un bagliore prigioniero, una gazzarra di raggi opachi che si polverizzavano scontrandosi. Tutto s'incrociava, si contraddiceva, si annullava. (LNM, 88)

Si stava all'interno di una sfera immutabile, che non si riteneva di fattura umana, e nemmeno di natura storica. Leggi analoghe a quelle che governano le stagioni racchiudevano il nostro mondo come calotte di quarzo; in realtà erano state fatte alcuni secoli or sono, da gente di chiesa forse in parte di origine paesana, al servizio di una diversa forma di cultura urbana allora in auge e in seguito deperita; dunque anche in queste faccende c'è divenire, ma questo sono io che lo dico col senno eracliteo di cui ora sono pieni i fossi. Di quelle leggi erano custodi i preti, bonari custodi, e bonari sorveglianti della nostra prigione. Bonari perché i prigionieri non *volevano* fuggire!
Dentro alla sfera del quarzo ci si sentiva liberi di parlare e di vivere come credevamo, e questo formava la base della nostra propria cultura paesana. (FI, 22)

Ma tornando ai paesaggi che divenivano: non era solo questione di luce, c'entrava anche la meteorologia, gli spostamenti delle nuvole (molto rapidi e massicci), il virare drammatico del vento; e pareva che le acque fluissero più svelte, più in grande, lambendo piante enormi e arditamente plasmate... E le rocce che affioravano erano lastre di marmo nero, torrioni color ocra, creste e costoni di quarzo. (C70, 137)

(Sale)

> In piazza a Isola c'è un cartello che dice in tedesco: Zona di bande; è per noi. In tutti i paesi ci sono avvisi bilingui che precisano quanti chili di sale vale ciascuno di noi. La gente però non lo vuole, questo sale, dice che possono metterselo addosso loro, e specifica dove. (PM, 303)

> È questo, si capisce, il riferimento al "sale" che figura nel titolo della mia conversazione. Vi confesso che in me questa associazione delle nostre persone col sale genera una segreta emozione. Quel sacchetto di sale che a un certo momento della mia vita mi rappresentava è tra le cose che considero soddisfacenti nella mia storia personale. Devo dire che il sale rispunta anche in contesti collaterali: c'è per esempio un racconto scritto da qualcuno che non nominerò, perché credo proprio che non voglia essere nominato, un racconto pubblicato prima del mio libro, intorno a una rapina patriottica di "500 quintali di sale". (QS, 182)

3.3 Pietre dure

(Diaspro)

> La grandezza era uscita dal mondo, finché irruppe (ma pensa) Sir Evelyn a cavallo. Grande il cavallo, lucido il pelame, Sir Evelyn col suo stile moscardino dava all'aria briosi colpi di spada: la punta ricamava, scintillava la lama, mentre gli sproni di diaspro lavoravano l'Epoca ai fianchi. (C70, 470)

> Andai dalla umanissima (e strambissima) vestale degli studi sui Vichinghi, anziana, corti capelli, viso rubicondo, grande bravura tecnica, indicibile bontà personale. Mi ascoltò appena, impietrò, si volse in diaspro, disse solo "È cosa per il Vicecancelliere. Andate a parlare con lui". Il Vicecancelliere? parlargli della gloria e della morte? E intanto in seno a me un diavolo interiore, io che non ho avuto diavoli altro che ogni tanto sulle punte delle dita a causa della neve, ruminava e ruminava (lo sentivo come rumore di fondo): "Dai che vediamo, vediamo la fine del mondo!". (C80, 239)

> Certo von Stradonitz avrebbe potuto farmi entrare per il portone di diaspro nel cuore del "paradiso che Cantor ha creato per noi", quello dell'insieme di tutti gli insiemi che non contengono se stessi [...]. (Ivi, 324)

> Ci sentivamo ammessi idealmente al gruppo dei suoi amici e interlocutori di elezione, gente molto più importante di noi, alcuni già illustri; e penso che anche lui trovasse in noi qualcosa che gli piaceva, il nostro non-conformismo laico, il diaspro della personalità di Katia, e forse perfino le singolarità del curricolo di un umanista italiano delle ultime leve. (NC, 86)

Devo aggiungere che se nella storia di Johnny risalta più netto il diaspro dell'arte di Fenoglio, mi è ben chiaro che anche negli altri suoi scritti è evidente un grado non comune di vigore e di incisività creativa. (QNB, 48)

(Lapislazzuli)

Corpi de santi e santi te so i lòculi / de oro e lapislàssuli (TRAP, 93)[5]*

3.4 Pietre preziose

(Acquamarina)

Erano gemelle identiche, il solo caso che conosco di gemelle a cui era stato dato quasi lo stesso nome, Anna E e Anna Gi. In paese le chiamavano le Anne, e parevano quasi indistinguibili: uguale il colore e il taglio dei capelli, uguale l'ovale del viso, la grazia del corpo, la statura, la voce, le mani, i gesti: unica differenza il colore degli occhi, nell'una acquamarina all'ombra e turchese al sole, nell'altra all'inverso. Stranamente questo dava a ciascuna una qualità generale del tutto inconfondibile, una appariva acquea, l'altra gemmea. Erano devote a me, come le poetesse del suo tempo a Giacomo Zanella; ma i tempi sono cambiati, quel tipo di devozione piace ancora ma non basta più. (C70, 280)*

(Diamante)

Qui invece dagli strati silenziosi del sonno nasceva un'essenza sognante-sognata, la reginotta. La reginotta! A parte che era snella, e in camicia, e mezza addormentata, era scarsa di caratteristiche e poteva sembrare un po' inerte. Non parlava e non gestiva. Fluttuava, toccando appena la pagina con le punte dei piedi. Queste le apparenze: in realtà, invece, al solo vederla ti investiva una radiazione segreta più potente di ogni altra in natura, con le qualità della luce, e anche della tenebra. Era una reginotta a raggi gamma, e caleidoscopica. La sua sostanza evanescente, oscillando, generava stupendi accidenti: fiore su uno stelo, anguilla, ragnatela, diamante… (JUR, 79)

I muci d'i diamanti! oci de elfi! (TRAP, 35)[6]*

[5] Trapianto da *Oil and blood* di William Butler Yeats.

[6] Trapianto da *The Starlight Night* di Gerald Manley Hopkins.

(Rubino)

Aveva una libreria di ciliegio la quale parlava, e diceva: "Ero ciliegio: cento volte e cento / i miei rubini maturai". Quei rubini erano senza alcun dubbio le ciliegie, che però qui non volevano saperne di mettersi a scintillare come pietre preziose. Strano, perché effettivamente nella vita le ciliegie usate come orecchini *sono* gioielli! (FI, 42)

(Smeraldo)

Ad ogni modo io dopo aver guardato la mia ombra lunga e sciocca sui prati di smeraldo, andai giù. (PM, 258)*

Lei mi ripeté tutta la storia, con un misto di civetteria e di abbandono; drammatizzava un po', anzi molto, ma non senza costrutto; mostrava l'anello che portava accanto alla vera, uno smeraldo che si poteva aprire con l'unghia, nel quale teneva il veleno… Mi accorgo che non so che veleno era, è però probabile che fosse la dose giusta, suo marito era farmacista, e lei sapeva il fatto suo. Sulle prime pensavo: figurarsi, il veleno, teatro; poi mi colpì come una coltellata la percezione di un dramma vero, si era preparata seriamente al suicidio, se l'avessero arrestata: e il rischio c'era davvero. (BS, 214)

Come devono disprezzarci i matematici … Questo ripostiglio di imperfezione, dilettantismo, saccenteria … Per una mezza stagione ti lasciano assumere la posa del grande scrittore (ora tocca al "giovane P."), poi ti gettano nel luogo che ti compete, nel letamaio, tra le perle e gli smeraldi. (C60, 160)*

Questo fu il culmine della carriera di rocciatore di S. che ebbe termine poco dopo quando come me migrò in Inghilterra, dove si va non in roccia ma su dolci prati di smeraldo. (SP, 51)*

(Topazio)

A cena ho parlato con la mia vicina di destra, una delle donne eleganti, Adela Morris, avvocato, che mi ha dato un resoconto spiritoso e in apparenza allegro dei fatti dell'ultima settimana. Ma a un certo punto ha emesso uno strano singulto, e mi è parso che stesse per piangere. Si è ricomposta subito, io non ho dato segno di nulla. Ho notato che al mignolo della sinistra portava un topazio. Sembra una persona interessante, ma siamo tutti troppo inquieti per pensare alle cose personali. (C70, 168)*

3.5 Metalli, semimetalli e non metalli

(Alluminio)

> Le schegge conficcate nel sedere dell'allievo distratto erano parecchie centinaia, ma così minute che non si poteva parlare di ferite multiple, ma solo di un massaggio meccanico, quasi uno spruzzo di alluminio per tonificare il sedere. (PM, 171)*

> S'incomincia davanti alla facciata sbilenca di Santa Sofia, dove avevamo l'appuntamento. Era mattina; la Simonetta era in elegante-sportivo. Aveva una bella bicicletta leggera da donna, coi cerchioni lucenti di alluminio, e una posa in bicicletta che era la quintessenza della grazia sportiva. (Ivi, 339)*

> C'è poi il settore dei sercióni connessi con le più diverse specie di ruote, dai molto ammirati, vagamente rigonfi, leggeri sercioni di legno delle biciclette da corsa (DEI), a quelli futuristici di alluminio (GANNA), per non entrare nel mondo dei multiformi sercioni di torpedoni e camio, pesanti e minacciosi, atti specialmente a proiettare i micidiali fèri che smontano i copertoni — e dirompono gli stinchi ... (MM, 238)*

> La natura non faceva corpi di alluminio o d'acciaio, come sarebbe stato divertente di avere e come mi figuravo che un giorno, pensandoci intensamente e studiando la cosa a fondo, avremmo forse potuto fabbricarci. La natura faceva invece corpi con questo scheletro interno relativamente fragile, e costituiti essenzialmente di carne. (C70, 447)

(Argento)[7]

> La nuova Sette era un casotto semovente, atto bensì a certi bisogni (si potrebbe dire precipuamente atto), ma non ai più importanti, le festevoli gite ai monti al mare, per stradoni e pontare, le nostre gite eleganti. In una scia di sussurri passava l'ammirato torpedón dei Meneghèi. Apparizione d'argento! (PP, 87)*

> Non gli giovò molto però, andò in rovina esattamente come dicevano le donne, perse tutto, le motrici, i rimorchi, le Aprilie, le gomme di scorta, i patetici beni di rifugio, le quisquilie d'argento... (BS, 228)*

> A un certo punto aveva gettato alle ortiche la filosofia, perché non se la sentiva più di arrovellarsi sulle grandi Questioni Metafisiche a cui avrebbe dovuto pensare professionalmente nelle ore diurne e notturne, per non parlare di quelle che precedono l'alba e spargono sui muri un colore di argento sporco. (DIS, 55)

[7] V. anche "Oro".

Campi Elisi, musica. Il filo d'argento della melodia del flauto, la giovane Priscilla che gonfia le guance pienotte, il trio dei ragazzi amici al violino, all'ottavino, alla viola d'amore. La festa per qualcosa che non ricordo… (Ivi, 186)*

Frusto argento dell'antica città universitaria (italiana) dove la gente accademica ossequiava per abitudine coloro il cui sedere fosse alloggiato in una cattedra, ad esso ogni volta che se ne presentasse il destro impartendo devote attenzioni; e nel tempo in cui si sparse per la città il contagio che svuotava le creature e insudiciava (anche alle più autorevoli) le parrocchie del sedere, queste ostinatamente gli ossequenti continuavano a lustrare e riverire.
Miseri! (C70, 291)

Li vedo che mangiano il rancio nelle gavette d'argento. La pupa imbambolata guarda il soffitto a volta… Fargli alcuni gesti rassicuranti ai custodi, poi giù botte repentine, americane, come nei film, e quando finalmente sono tutti per terra storditi, entrare dalla pupa. (Ivi, 513)*

Mi riesce strano chiamare nonno il padre di mio padre: so solo che c'è stato, ma non l'ho conosciuto. Ho cercato di ricostruire la sua figura come un pezzo storico, senza mescolare ai fatti le bizzarrie private del sentimento. Ho visto mio nonno così e così… ho provato questa o questa emozione… così era il suo bastone di nocciolo con l'anellino d'argento [...]. (C80, 13)*

C'erano servitori con guanti bianchi di filo, tutto però in chiave dialettale, in un ambiente di lusso semirustico, villa antica, porticati come ali, grandi serre a livelli digradanti sul declivio della collina, mobili relativamente semplici, e tanto argento, pregiato, bello, inglese, XVII-XVIII, il padrone ne parlava (in dialetto) con competenza e orgoglio. (Ivi, 48)*

Strano colore dell'aria, mentre giriamo in macchina nella campagna dalle parti della Vacchetta (era la Vacchetta, ora è Borgo Redentore, e non so cosa c'entri il Redentore. Se si trattava solo di raffinare un po' il nome, perché non Borgo Piccola Mucca, Borgo Vaccherella, Borgo Giovenca?). Aria cenere e argento, simile al rovescio delle foglie d'ulivo. Si distinguono piccole scaglie che fluttuano nell'aria con un microtremito. Tutto trascolora, là in fondo, sopra Villaverla: si profila il fantasma di una tromba d'aria, fa pensare a un asciugatoio strizzato da grosse mani invisibili. (Ivi, 197)*

(Cromo)

Il cromo scaccia il legno, i finti marmi la pietra, il neon le lampadine; i bagni entrano nelle case, le cucinette moderne soppiantano le vecchie cucine; verranno i termosifoni, i frigoriferi, i tappeti. Non importa: è perché la gente ha ricominciato o forse ha sempre continuato a vivere. (LNM, 162)

(Ferro)[8]

> Zio Checco era stato anche in Svizzera, dai quattordici anni ai diciotto, e poi per un po' in giro per l'Europa, anche a Pietroburgo. In Svizzera per un anno o due aveva imparato a fare il meccanico moderno, in una specie di scuola professionale; però girando per l'Europa la sua vera forza consisteva nel fatto che sapeva fare anche il fabbro, battere il ferro sull'incudine; arte che già scarseggiava in Svizzera, in Alsazia e altrove, e che lui aveva imparato a Malo prima di partire. (Ivi, 215)*

> Poi presero due ciotole di ferro smaltato, e dal bricco ci versarono dentro questo caffè; ne porsero una a noi due, e loro si misero a cenare nell'altra. (PM, 186)*

> Quando fummo al punto giusto mi fermai ad aspettarlo, e in un momento lo vidi entrare nel mio mirino, coi suoi tristi pensieri; e lì in questo cerchietto di ferro lo voglio lasciare. (Ivi, 311)*

> Una testa capovolta, una mano aperta, un buco celeste, come si vedrebbe se si fosse là sotto e si guardasse in alto, ma che scende in profondo, e sbocca in quale altro mondo alla rovescia? Per queste sbarre di ferro infisse nel fianco del pozzo si potrebbe effettivamente calarsi giù [...]. (PP, 78)

> Spesso ho veduto l'onesto lavoro approdare agli sgorbi dolenti; gente che stava a penare per fare mostruosi carretti a pedali, strapontini, prolunghe, orrori di ferro battuto per sfregiare le tombe dei morti [...]. Vili sgraziati rampini di ferro (Ivi, 87)*

> Entro in altri tracciati, rombi o rettangoli, ciascuno con le sue figure; una porta nuova dove c'era muro, chiusa; vetrinette di botteghe in cui è mutata la merce, non altro; soglie e davanzali già pieni di spavento e di eccitazione. Guardo le diagonali degli spaghi e dei fili di ferro attaccati a pupazzi indistruttibili: come fa a passare il traffico (qui così saviamente ridotto dai nuovi assetti della viabilità extra-urbana)? (Ivi, 133)*

> è un'acqua brunita, turchina in strati possenti
> non la scorgevano gli occhi venuti a spiare
> agli spiragli degli alti battenti di ferro
> sento allo scroscio che è acqua quasi metallica
> il suono trasmette i riflessi profondi. (AM, 229)

> Il colore dell'aria è grigio-ferro, la luce bassa e fredda. Un romanzo così. (C60, 89)*

[8] V. anche "Germanio" e "Vanadio".

Lavoravamo a fare la punta ai ferri da (cioè per) ossigenare: future, grevi asticciole da tirare con le micidiali balestre a elastici: si limava tenacemente, cercando la punta metafisica, l'ultima punta. La testa conica del ferro si assottigliava e si sbiancava; il suo pallore come di burro e zucchero, come di uovo molto sbattuto, come di pelle troppo lucente, estenuata, ci ipnotizzava. Limando e limando, passavamo ogni segno, invasati. Le punte erano così perfette, alla fine, che la loro stessa perfezione le corrompeva, non si potevano più usare per eccesso di fragilità, diventavano pure idee, e se per errore una di queste idee ti trafiggeva una mano, come successe a me, o una gamba, tu non la sentivi quasi nemmeno. (Ivi, 97)

In Val Salbega, una laterale della valle del Leogra, vivono isolati dal mondo. Hanno strumenti antropomorfici per piantare i fagioli, una mano di ferro rattrappita, con l'indice a tubo, e con questo attrezzo li piantano. Qualche volta scendono nel luogo dove intanto è arrivato il mondo moderno, cioè a Valli del Pasubio, un paesetto di mezza montagna invaso dal mondo: guardano, e non capiscono niente, poi tornano su in Val Salbega e s'impiccano alle travi. Non agli alberi, non è usanza. (Ivi, 142)

Le chiavi erano due, quella grossa di ferro, e la yale. Con la prima si apriva il portone, e sapevo che ciò che si vede all'interno (un mercato di pesce, un banchetto che vende girandole, una gradinata di chiesa, di pietra rosa, sullo sfondo) non era rassicurante. Oltre la chiesa cominciavano i boschi, quasi invisibili da qui, ma li conoscevo bene: sempre meno percorribili andando in su, e assiepati alla fine sotto le rocce.
Con la yale invece si apriva il portoncino laterale, oltre il quale sentivo rumoreggiare il canale dell'acquedotto. (C80, 102)

(Germanio)

Sotto la buccia quasi silvestre della ritrosia, era baldanzosa, e volitiva: una volontà di ferro, macché ferro, di germanio, di titanio. (C70, 232)*

(Iridio)

E l'autobus-salamandra, l'enigmatico Ventuno che doveva esser fatto di iridio non di banda, e si confermò poi nel corso degli anni la più indistruttibile, la più refrattaria cosa del mondo subito dopo la pietra del San Michele. (BS, 211)

(Magnesio)[9]

[9] V. "Vanadio".

(Nichel)

> Mi domandavo se l'acciaio potrebbe essere soggetto a forze diverse da quella della gravità, forze divaricanti. Forse i colli a ponente del paese, gli arcigni colli da cui è discesa la nostra stirpe, erano pieni di ferro o di nichel, e tiravano a sé il metallo... (C80, 74)

(Oro)[10]

> In superficie era un mondo di bambole, con le stelle di carta colorata e le candeline. La montagnola dell'anteparadiso era in fondo al cortile e c'era sopra un'acacia: radunati lì intorno si pregava *Mama-bèla mandate la piova* quand'era secco, e *Mama-bèla mandate il sole* quando era già spiovuto. Lì in quei rami sgocciolanti, figurandoseli carichi di candeline e mezzipanetti di pan d'oro, si vedeva in controluce com'è fatto il paradiso. (LNM, 74)

> C'era il mondo della lingua, delle convenzioni, degli Arditi, delle Creole, di Perbenito Mosulini, dei Vibralani; e c'era il mondo del dialetto, quello della realtà pratica, dei bisogni fisiologici, delle cose grossolane. Nel primo sventolavano le bandiere, e la Ramona brillava come il sole d'or: era una specie di *pageant,* creduta e non creduta. (Ivi, 82)

> Avventura turchina. Luoghi sconosciuti in una luce pallida, estenuata, bottoni d'oro, malinconia a mezza mattina. (Ivi, 100)

> La devozione prende naturalmente le forme della personalità. I santini colorati coi fregi in oro, i libretti di preghiere, l'obolo per l'acquisto dell'anima di un negretto, la coroncina nell'astuccio d'argento, il velo nero ricamato: di queste cose era fatta la religione della zia Nina. Gettata in un mondo di maschi sbrigativi e poco complimentosi, si rifugiava in un suo ideale di finezza, esemplandosi sulle signorine devote delle migliori famiglie. (Ivi, 207)

> Al tramonto, camminando col sole alle spalle, comparve a oriente una specie di miraggio color oro, e Lelio mi disse che era Orvieto. Io la guardavo con la bocca spalancata, perché era veramente uno spettacolo. (PM, 71)

> Alcuni però importavano nei trasporti di esplosivo, di armi, di giornaletti clandestini, certi altri trasporti, e nelle piccole peripezie della normale clandestinità, altre peripezie. Ce n'era uno che nella valigia delle munizioni portava anche oro, non so se rubato o solo contrabbandato, ma per conto proprio non per la maggior gloria di Dio (Ivi, 88)*

[10] V. anche "Platino".

Abbiamo due medaglie d'oro fra i nostri compagni più stretti, uno è Antonio, e l'altro è il Moretto; ma se i decoratori avessero idee chiare sulle medaglie, sarebbe giusto proporre anche Ballotta, veneziano con le ulcere. (Ivi, 102)*

Andai su al cippo in ispezione; al mio ritorno Nello stava sulla porta. Aveva la faccia tutta nera, i riccioletti biondi parevano oro spruzzato di caligine, e le labbra più vive, come se avesse il rossetto. (Ivi, 145)

e all'improvviso si vede la pianura, tutta la pianura fino ai Berici, agli Euganei e al mare. Si vedevano i torrenti, le strade, i paesi riconoscibili a uno a uno in una specie di grande lago; tutto era di smalto e d'oro (Ivi, 252)*

Guardavo le cuciture dei papaveri scarlatti, e qua e là nell'oro giovane, le nuvolette azzurre dei fiordalisi. Questi due colori mi piacciono molto. Ero sulla spalletta di un fosso, e, seduto, arrivavo con gli occhi all'altezza delle spighe: da vicino si vedeva che le più non erano ancora maturate appieno, c'era un sospetto di verde che s'asciugava al sole; ma molte altre erano perfette, oro secco. Sgranavo gli occhi su queste piccole tèche montate sull'asticciola d'oro; mi sentivo sopraffatto dall'idea che la pianura ci fa questo grano, e sono migliaia di anni che ce lo fa, e noi lo mangiamo. (Ivi, 267)

Capelli fossili di altri italiani fatti dai miei parenti si rinvenivano in piccoli cenotafi ovali, d'oro rossastro, a due valve: di qua l'antica ciocca, di fronte il ritrattino, molto fossile anche lui. (PP, 46)

Ma quando veniva l'estate folta e gioconda, stuoli di farfallotte farinose s'attaccavano per i bocchettoni dei culi, e giocavano a sconcacarsi di uova; le filandiere sedute a gambe nude passavano i bozzoli vociando e ridendo [...] Bel mondo di ceste accatastabili, astratte colonne, piramidi dei bozzoli d'oro, montagne dei cestoni, frittoloni assopiti nel caldo, sacchi agili, bisacche dei ciclopi. (Ivi, 63)*

Gualtiero, con la crociera bianca in testa, ilare, molle. Ha i capelli a piccole onde d'oro, e mutandine color del cielo, con spacco, più flosce di quelle canoniche. (FI, 83)*

Portava sotto la maglietta una croce d'oro rossiccio, che (disse) era oro spagnuolo, tenerissimo, e si poteva piegare come la gomma; e aveva una sorella di straordinaria bellezza, alta e luminosa, coi capelli d'oro chiaro modellati a onde, e i profili puri e pieni, una sorta di stupenda statua animata [...]
La sorella dell'oro chiaro si sposò, ed ebbe un bel bambino, ma poi si ammalò lei stessa, e io ho sentito che ci fu un momento in cui la sua mente parve sconvolta dal male, forse dai farmaci: e un amico di lei e mio, devoto come me alla sua memoria, mi disse in seguito qualcosa di straziante su ciò che lei sentiva e diceva

nel delirio; una volta ho provato a scriverlo per esprimere un senso di profondo shock, ma non si può, la gente non vuole, ha orrore che si evochino l'innocenza e la bellezza violate. (Ivi, 87-88)

O valoroso e forte,
o generale d'oro!
Questa è la prima metà dell'inno, e basterà. Si noti che "d'oro" è un super-superlativo dotto, l'ultimo grado della lode scritta, più alto della lode suprema del parlato (*d'argento indorà*). (JUR, 72)*

Perché l'uccellino, con tutto il suo lustro, ha l'occhietto un po' vitreo. È un aggeggino di smalto e d'oro: sta su un ramo a gemme d'oro, e di lì si dà da fare per stupire le dame e i signori di Bisanzio, o addirittura (dicono) per tenere svegli i soldati ubriachi. (Ivi, 168)

Avevamo girato tutto il giorno per l'Altipiano, io e Lelio con la DKW, sotto la pioggia. A notte fatta, scendendo per la Valsugana, la pioggia si era infittita: alla luce del nostro faro faceva come un bosco di sbarre d'oro animate, saettanti, fragili, contro le quali irrompeva l'arguto cappuccio nero del faro e la sagoma corta e netta del parafango. (BS, 30)

Giacevo per terra in un buio assoluto, e vidi una lama di luce rigare lo spazio, e muoversi un settore del buio che diventò una porta, e formarsi un vano di luce dorata e comparirvi una donna in camicia da notte, con una candela in mano, una giovane donna dai lunghi capelli biondi, e venire verso di me e chinarsi… Era la Mariangela alla cui casa mi avevano portato, che veniva a vedere come stavo. Stavo benissimo. La Mariangela mi piaceva già molto di giorno, ma lì nelle tenebre, con l'oro del lume della candela attorno, e l'altro oro dei capelli sparso sul vivido bianco della camicia, e tacita, quasi furtiva, e sollecita, e mezza in trasparenza, mi provocò uno shock da rapimento tra i più emozionanti che mi ricordo, e l'effetto fu che mi riaddormentai istantaneamente. (Ivi, 43)

La lampada spandeva la sua luce d'oro … (Ivi, 47)

Prà. Insegnai con la mano le finestre illuminate alla Simonetta, e lei vibrò. Almeno mi parve che vibrasse, ma capisco che è improbabile che la lunghezza d'onda fosse la stessa. A lei piaceva l'idea delle cose concrete che erano in arrivo, le aspettava e le voleva, con la semplicità e la disinvoltura che erano un po' sue personali, un po' del ceto sociale a cui apparteneva. Io percepivo piuttosto le grane in arrivo, astratte ma noiose e non senza qualche punta di angoscia. "Lo sai che se fossimo certi" le dissi "di ciò che ci ammanna il cielo veloce…" "Di cosa?" disse lei. "Niente" dissi. "Pensavo come sono struggenti questi riquadri di oro pallido, e come sono banali le emozioni che inquadrano…". (Ivi, 51-52)*

“Mio caro Federico, ti scrivo per darmi un contegno, come se fossi io che ti affido questa giovane donna che ti conosce per fama, e anche dai miei racconti. In realtà sono molto malcontento, mi sento terribilmente a disagio per causa sua e un po’ anche tua, e vorrei potervi punire, ma davvero non saprei come fare. Però ecco che avendo scritto queste poche righe mi pare già di cominciare a star meglio. Aspetta, approfittiamone: ti raccomando sul serio la bionda e vitalissima Remigia P., è una ragazza non proprio d’oro ma d’argento indorato. Un abbraccio dal tuo…”. (Ivi, 255)

Un picnic arcaico sul greto del Livergón nel punto dove riceve la misteriosa Rana, e un rivolo di sassi scuri s’addentra nella corrente dei sassi più chiari…: là in un’aria di festa e di malinconia, con l’Ernestina e mia madre, assente mio padre in un alone d’oro sbiadito, straniante […]. (Ivi, 273)

Tra le cose *de òro* è da notare in primis il *pan-de-òro* che si sgranocchia in Paradiso (*Libera nos*, p. 23); ma anche gli *schèi-de-òro* che contengono un piccolo *bólo* discoidale di cioccolata imperfettamente commestibile. (MM, 102)

Stettero nella nostra cittadina un paio di giorni. Era primavera, c’erano i narcisi. Splendeva il sole nella piazzetta del mercato. C’era sulle bancarelle “una folla, una schiera dorata”, come nei versi di Wordsworth, un mare di *daffodils* d’oro. (DIS, 70)*

Passata l’uggiosa invernata del 1990, mi colpisce il nome di un colore, il *ròsa-siòchin* del costume da sci di una bionda compaesana descritto da una compaesana mora. Ne ha parecchi di costumi, la bionda, uno più *bèlo* dell’altro, quando fa la discesa invigilata dal Maestro (è così così come sciatrice), le bianche nevi, gli azzurri del cielo, l’oro del sole le fanno corona, e non si può non ammirarla, fuggevolmente invidiarla … Neve, glamour, *ròsa-siòchin* … (MR, 259)*

I diapason d’argento, il cucchiaio d’oro, il pene di cristallo … Il nostro è un paese dove tutti si danno premi a vicenda, il paese dei balocchi. Ci vorrebbero le punizioni. (C60, 192)

E costoro hanno mafiosa la testa, la moglie, la vita; i braccialetti, gli orecchini, gli anelli d’oro al naso, i cerchi d’oro. (Ivi, 275)

Sono la bavarese truculenta. So le nomenclature dell’inglese più degli inglesi, ma le recito con voce troppo forte, spiacente. Sono brutta, ignorante di cose raffinate, e villana. Ho però il cuore d’oro, almeno d’argento come i miei capelli. (Ivi, 334)

Naturalmente vorrei anch’io vedere la mia patria bene e prosperamente ordinata, piena di cose d’oro. (C70, 36)

La costellazione del Cigno ha la sagoma di un ombrello aperto, visto in profilo: sul puntale, che è la coda del cigno splende la prestigiosa Deneb, la più lontana di tutte le stelle che vediamo in cielo a occhio nudo; dall'altra parte si stende il lungo collo della bestia in volo, e la stella della testa che brilla là in cima si chiama Albireo. È una stella doppia, probabilmente la più bella tra quante possiamo separarne con un binocolo. Alvise la vide così per la prima volta a Nantua, in Francia, il 1 settembre del 1973 verso mezzanotte. Giove quasi al tramonto era una palla di ghiaccio specchiante, Marte più a sud un malgaragno d'oro spagnolo. (Ivi, 362)

Morta è Ursula marinara, in guerra comandante di corvetta nella marina di Sua Maestà (Sua Maestà aveva la sua marina): un giorno aprendo un armadio mi fece vedere la divisa di ufficiale, era nera con orli d'oro, il cappello a tricorno, appesi nell'armadio dove lei stessa in tempi di pace prendeva impulsivo rifugio quando aveva visite inattese (Ivi, 394)*

Nella bottega di Mino, nella penombra d'oro, la Claudia mi pareva ora più splendida. Ero affascinato e confuso. (Ivi, 522)

Questa è la cosa da fare, inutile il pianto. La prospettiva è molto antipatica. Per orgoglio ci avventuriamo, ma l'orgoglio va a sbattere contro un masso, come un nucleo di elio quando va a incocciare un protone in una lamina di oro. Pùnfete! (Ivi, 546)*

E vennero, stavano in un alloggio di fortuna, educati, laboriosi, innocenti. Lui lavorava in un'officina, un giorno venne in visita con una moneta, l'ho trovata per terra, che ne dite, è oro?
Altro che oro, una *sovereign*: curioso, non se ne trovano praticamente mai per terra, portiamola dall'orefice a stimare... E in seguito il bravo giovane continuò per qualche tempo a trovare monete e altri oggettini gialli, e a chiedere, è oro? (Ivi, 85)*

La nostra era la civiltà del LAVORO, già in via di soppiantare quella dell'ORO: lavoro manuale, di cui avevamo anche noi una certa esperienza, dato che era stato introdotto alle elementari come materia di studio e di esercitazioni. (C80, 91)

In questo piccolo luogo incantato osservo qualche tavolo più in là un giovanotto che mi fa pensare al nostro James, così com'era (immagino) prima che ci conoscessimo: bianca camicia, cravatta, compostezza, antichi libri: giovane, forse un po' troppo bello, vent'anni fa, trenta: tra questi verdi tavoli, questi cuoi, dove sparge oro quietamente la fila delle lampade allineate come in un gioco di specchi. (Ivi, 226-227)

"Oro" come sinonimo estatico di vittoria olimpica, o continentale, o cosmica, specie in gare di atletica, ma non solo. (Ivi, 416)

Il Vico raccoglieva i luoghi d'oro di scrittori e testimoni antichi, ma troppo poco antichi, troppo disgiunti (per vari ordini di grandezza) dai tempi e dai fatti remotissimi di cui parlavano. Ciò che emergeva era la mentalità degli scrittori, non la storia dei regni eroici.
I luoghi d'oro tuttavia ci sono. (Ivi, 108)

Il cavaliere si è fatto costruire una cassa da morto di vetro, questo è stato nel '51 o '52, foderata di velluto verde, dentro la quale c'è un cuscino verde con le frange d'oro per posarvi la testa: e lì passa il suo tempo, non tutto, ma non poco; tutta la notte, e le pigre ore della tarda mattina, sveglio da dopo le dieci a dopo le dodici, quando torna ad assopirsi, forse con gli occhi aperti [...] (Ivi, 193)

Il beato Martino è sepolto a Tour, in abside fusile d'oro e d'argento, due dita di spissitudine. (Ivi, 202)

Un nastro che pare al culmine dell'eleganza: oltre il culmine. Sole nelle poesie ne ho intravisti di altrettanto – benché in diverso modo – straordinari. Diafano, tessuto in filigrana, trasparente, il colore tra oliva e zucchero orzo: ma no, non sta nella gamma sub-lunare dei colori, è un'oltranza. Lo campisce un reticolo di luccicanti riquadri dorati, uno spolvero d'oro, abbagliante, innaturale. (NC, 157)

E in particolare, ci sono gradi nella bellezza di un testo? La grande estetica *extra moenia* ci insegnava che non ci sono. L'invocazione di una madre al Santo che può fare addormentare i bambini battendogli sulla fronte con una magica pallina d'oro:

Vieni palluccia d'oro, e dagli in fronte,
dagliela in fronte, e non me gli far male ...

è a suo modo perfetta, è "poesia": bellezza assoluta, allo stesso titolo di qualunque illustre testo poetico. (QNB, 12)

(Platino)

Il fluido dello spazio e del tempo era quintessenziale, non si misurava con le clessidre e le repliche del metro di platino disposte a intervalli in appositi recessi triangolari; e i cronometri appesi ai muri avevano un andamento gommoso, per una strana fluidificazione di minuscoli scatti, a passa variabile. (C70, 358)

Questo episodio ebbe luogo subito dopo la fine della Seconda guerra mondiale, quando la Halsey aveva tre anni, ed è alla base del suo più noto pezzo della prima maniera, il mostruoso "Great Hammerhead" in oro e platino, o "Spkyrna mokarran" come figura nel catalogo della personale del 1972 a Grantham (Ivi, 452)*

(Potassio)[11]

(Piombo)[12]

> "Siete due traditori", disse, "e ora riceverete quello che meritate: un pugno di piombo. Ma prima di firmare l'ordine di esecuzione voglio darvi un'ultima possibilità: tornerete in cella e scriverete un resoconto della vostra miserabile vita. Poi vedremo". (LNM, 329)*

> La cultura che sedeva sopra di noi come una bella cappa di piombo azzurro aveva un lato rassicurante, e un altro che dava inquietudine. (PP, 77)*

> Il suo passato indistinguibile dallo sfondo grigio-piombo su cui si profilava; il presente, una stanza nuda, un'austera sorella o forse zia, il nome di un padre. (BS, 52)*

> Quando ci fu rotta la Topolino balestra-lunga, che era macchina di ricupero, ma nostra e graziosa, con la capottina amaranto e il resto grigio piombo (abbiamo molto amato il grigio piombo, pareva il colore della gioventù, dello slancio e dell'eleganza). (Ivi, 191)*

> Deportato con la moglie a Malo nel 1941, fuggiti in bicicletta all'8 settembre (lei imparò quella mattina), tornati tra noi con l'Ottava Armata, e restatici nel dopoguerra. Aveva due Aprilie, una caffellatte, fuori-serie, l'altra normale, grigio piombo. (Ivi, 229)*

> Piova non ce n'è mai abbastanza per saziare le fibre naturali, cocciute vogliono piova e piova, e scura l'aria; se il piombo rassicurante schiarisce in perla, una fitta di sconforto le sparenta. (Ivi, 479)*

(Rame)[13]

> Era al centro, la tromba nera, una tromba ritorta d'automobile, senza la pera di gomma: le ricche curve del metallo verniciato finivano in un bocchino nudo di ottone, con dentro la linguetta sottile di rame. (LNM, 107)*

> Per le fionde le nostre riserve di Càmara Dària erano le più ricche del paese: eravamo in grado addirittura di eseguire forniture al nemico, solo àstici rossi però, e di qualità scadente; gli stupendi àstici neri non si commerciano. I

[11] V. "Sodio".

[12] V. anche "Zinco" e "Zolfo".

[13] V. anche "Zinco" e "Vanadio".

giavellotti portavano una lama triangolare di banda incastrata in punta; gli archi di castagno proiettavano esili asticciole col chiodino, che sparivano alte nel sole; le pesanti balestre sospingevano micidiali ferri per ossigenare a cui limavamo le punte per giorni fino a farne strumenti da chirurgo. C'era una canna di rame sulle balestre per guidare questi missili, e una volta provandone una la punta uscì di dietro e ripartendo s'imbizzarrì e m'infilò il polso. (Ivi, 138)*

L'acquaio è un'unica grande lastra di pietra viva, sopra di esso sono appesi ad una grossa mensola i grandi secchi di rame in cui si tiene l'acqua che si va a prendere alla fontana pubblica più vicina. (Ivi, 164)

C'è molto rame in casa, secchi, testi, stampi, leccarde, paioli appesi sopra il camino. Sospeso alla catena del focolare c'è il paiolo della polenta. Tutto ciò che ha attinenza con la polenta era importante (*Ibidem*)*

Dar da bere agli assetati: sembra una cosa da nulla, ma non trovavamo assetati. Aggirarsi per l'officina e per il paese attaccando conversazione con gli operai e coi passanti, cercando di portare il discorso sul caldo? Ripiegare sui fratelli e i cugini accaldati dopo il gioco, aspettandoli nell'acquaio con la "cassa" di rame pronta in mano? (Ivi, 311)*

I popolani parlottavano tra loro; da giorni si sentiva che covavano qualcosa, finalmente ce lo dissero: Volevano andare a rubare il filo di rame ai depositi della centrale. Non volevano *danneggiarla*, la centrale; soltanto rubare il filo di rame. "Ma perché?" dicevamo noi. "Credi che costi poco al chilo, il rame?" dicevano loro. Io non credevo che costasse poco, anzi fin da quando rubavo oggetti di rame in casa per tentare di venderli a Checco mistro, ho sempre avuto un concetto molto alto, probabilmente esagerato, del prezzo del rame. Non ero sdegnato per questa proposta, avvilito piuttosto; ma Bene fu intransigente.
"Ma allora questa diventa la guerra del rame" disse. (PM, cap. 5, 123)

"Abbiamo armi!" dissi "parabelli come questi, e mitragliatrici inglesi, e bombe a mano, belle, di quelle a pera, coi quadretti".
"..." disse Lelio.
"E quintali di esplosivi, e detonatori che sono tubetti di rame; si dà una morsicatina a questo tubetto di rame, e sono pieni di acido, dentro si rompe una specie di bottiglietta, e l'acido comincia a mangiare il filo. Ci sono quelli da mezz'ora, e quelli da un'ora, da due, da tre; quando si rompe il filo scatta una molla, e il tubetto salta per aria". (Ivi, 148)

Una pallottola forò la giacca del papà dall'alto in basso, e gli impresse una potente scottatura sulla schiena e sul fianco, poi andò a centrare la secchia di rame e vi fece due lunghi buchi slabbrati, uno vicino al bordo, l'altro più sotto; congiungendoli mentalmente si definiva una linea obliqua che risaliva, sfiorando la schiena di

mio papà, alla posizione dell'americano qualche decina di metri più su. L'acqua si versò praticamente tutta. (BS, 49-50)*

Accucciato accanto alla DKW, Cesare si mise a eseguire una serie di movimenti fulminei, lievi e potenti, dava l'impressione di stare svitando e sfilando e rimontando ogni parte della moto, con improvvisi ricorsi al fagottino degli attrezzi, e ficcandosi ogni tanto tra le labbra piccoli oggetti di rame o di ghisa o di acciaio (valvoline, viti, minuscole ghiere), che la mano andava poi ordinatamente a ripescare per reinserirli nelle loro destinate sedi. (Ivi, 190)*

Ramo (oltre che "ramo") indica uno dei *rami*, o suppellettili di rame, di cui è provvista e/o si adorna una cucina ben fornita. (MM, 78)*

I cappelli delle signore e delle anziane signorine palpitavano nella brezza; i prati verdi erano attorniati da aiuole di fiori, verande, querce color del rame, serre con piante esotiche, doviziosi ippocastani. (C60, 247)*

(Sodio)

Straordinario viale dove tutte le cose sembrano passate, e niente passa mai. Nuovi lampioni al sodio, giallastri, funebri, dove c'erano antichi fanali, a sera veniva l'ometto ad accenderli, la gente nelle case aspettava allora con discrezione, come credo si aspetti ancora, la vecchiaia "e poi la sola fine della vecchiaia". (DIS 157)*

Friggono le sinapsi, si rivoltano il sodio e il potassio. (NC, 173)

(Silicio)[14]

Ho confessato a Zappin che tra le poche cose importanti di cui mi sono convinto è che la vita organica potrebbe basarsi sull'atomo di silicio anziché su quello del carbonio. Allora in giro per le galassie ci sarà senz'altro qualche luogo in cui la cosa è accaduta, e a madame Chauchat in un momento di ebbrezza si sussurra: "Adoro il vostro silicio".
"Non so" ha detto Zappin. "Qui da noi chi mai si sogna di dirle: 'Adoro il vostro carbonio' ?". (C60, 304)

Nella camera dell'acquedotto ci sono gli echi di tutto ciò che si vede e si sente. Sopra, una calotta in muratura, uno strato di terra battuta, e un po' d'erba ... Dentro, echi acquatici, acqua profonda, rimbombi sordi, scuri. [Cfr. *Acqua*, 1986] Si sente il silicio, la patterna differenziata, l'indifferenza della natura delle cose ... Com'è sfibrante il mio rapporto col silicio. (Ivi, 350)

[14] Semimetallo.

Una biologia fondata sul silicio. Con questo pensiero è più facile straviarsi dalle noie della vita fondata sul carbonio. Lassù nel paese della selce, bevono vino col sapore di flint, inghiottono bocconi di polenta granulosa, grigia. Nei campi crescono spighe come schegge, il cuore delle donne è un ciottolo. La musica suona con echi di sassi sbattuti. Le Madonne di pietra soppiantano le icone dorate di legno. I pennini raschiano lastre di lavagna. (C80, 445)

(Vanadio)

Io a Cencio: "Lo sapevi tu che il sangue degli artropodi è pieno di rame? Nella clorofilla c'è magnesio, ferro nei vertebrati, nei tunicati vanadio, caro mio!". (C60, 430)

(Zinco)

Mi ha fatto la sua relazione: tutte due le casse erano ancora in buono stato, salvo qualche crepo, ora le ha fatte rivestire di zinco e siamo appostissimo; anche per i nonni molto bene, naturalmente le casse non c'erano più, hanno messo gli ossi in due cassettine. Ha detto che la nonna che era così minuta pesa ora come il nonno che era un quintale. Avrebbero cent'anni proprio adesso, lei appena compiuti, lui tra poco. È passato un secolo da quando il paese è diventato Italia. (PP, 27)

Poi in cartelle, poi in piombi, in bozze, in "pagine" di metallo, in calchi pieghevoli, in zinchi piegati, in fogli scorrenti tra i cilindri delle rotative, nella prima copia umida del giornale di oggi. (FI, 158)

La *fornèla* ("cucina economica") ha il *fornèlo* e ha il *fórno*. Ha inoltre in grembo (lateralmente) la cassa in rame e zinco *de l'acua calda*, normalmente non molto più che tiepida: *cassa* direi proprio o *bacinèla*, che un *coèrcio* di rame incappella, e in cui attinge un mestolo dalle forme appiattite, di rame anche lui e ancora chiamato *cassa* (*de l'acua calda*); *cassa* da *cassa*, *rame* da *rame*, *zinco* eventualmente da *zinco*, in un circuito di bizzarre affinità quasi organiche. (MM, 194-195)

(Zolfo)[15]

Polvere di carbonella, raschiature di salnitro dai muri muffiti, mancava lo zolfo: ma S. era venuto a sapere che un po' di zolfo c'è nell'urina. Così al potente impasto preparato in sottoscala, spargemmo sopra grandi spruzzi di zolfo; ma la deflagrazione, sentita come un fatto urbano, e in cui non ci sarebbe importato di perire, non venne. (FI, 28)

[15] Non metallo.

Bibliografia

Acampora Enzo (1997), “Prefazione”, in Alfonso X, *Le gemme e gli astri. Il lapidario di Alfonso il Saggio*, trad. di Luca Temolo Dall’Igna, Milano, Xenia, V-XVIII.

Acquaro Enrico (2012), “Le pietre nella glittica punica: l’agata”, *Gerión. Revista de Historia Antigua*, 30, 13-28, doi:10.5209/rev_GERI.2012.v30.41801.

Alighieri Dante (2005), “Rime”, in *Enciclopedia dantesca*, vol. 4, *Biografia, opere, bibliografia*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 203-234.

Ariosto Ludovico (2012), *Orlando furioso*, commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, in collaborazione con l’Associazione degli Italianisti, Milano, BUR.

Arnold Matthew (1957[2] [1868]), *New Poems*, London, MacMillan and Co.

Aromatico Andrea (1996), *Alchimia. L’oro della conoscenza*, Milano, Universale Electa/Gallimard.

Assunto Rosario (2005 [1973]), *Il paesaggio e l’estetica*, Palermo, Novecento.

Audisio Aldo, Rinaldi Rinaldo, a cura di (1985), *Letteratura dell’alpinismo*, Torino, Museo Nazionale della Montagna Duca degli Abruzzi.

Bachelard Gaston (1989), *La terra e le forze. Le immagini della volontà*, trad. di A.C. Peduzzi, Mariella Citterio, Como, RED. Ed. orig. (1948), *La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l’imagination des Forces*. Paris, J. Corti.

— (2007), *La terra e il riposo. Un viaggio tra le immagini dell’intimità*, trad. di A.C. Peduzzi, Mariella Citterio, Milano, RED. Ed. orig. (1948), *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l’intimité*. Paris, J. Corti.

Bachtin Michail Michajlovič (1968), *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. di Giuseppe Garritano, Torino, Einaudi. Ed. orig. (1929), *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*, Leningrad, Priboj.

Barański Zygmunt Guido (1992), “Luigi Meneghello: Bibliografia (1948-1991)”, in Ernestina Pellegrini, *Nel paese di Meneghello. Un itinerario critico*, Bergamo, Moretti & Vitali, 155-179.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Diego Salvadori, *Il tempo del diaspro. La litosfera di Luigi Meneghello*, © 2023 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0148-3, DOI 10.36253/979-12-215-0148-3

Basile Bruno (2006), “Introduzione”, in Marbodo di Rennes, *Lapidari. La magia delle pietre preziose*, Roma, Carocci, 9-29.
Bennett Jane (2010), *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press.
Berry Adam (1992), “Gold in Literature”, *Interdisciplinary Science Reviews*, 17, 4, 308-311.
Biagini Enza (2008), “Bestiari di genere. Alcune riflessioni teoriche”, in Ernestina Pellegrini, Eleonora Pinzuti (a cura di), *Bestiari di genere*, Firenze, SEF, 17-26.
Bianco Ludmilla (1992), *Le pietre mirabili*, Palermo, Sellerio.
Bindi Luca (2007), *Oro*, Firenze, Firenze University Press, doi: 10.36253/978-88-6453-148-9.
Bombara Daniela (2018), “Premessa”, *Rivista di Studi Italiani*, 36, 2, 1-7.
Borghini Alberto (1983), “Dietro le spalle: sul significato del lancio delle pietre nel mito di Deucalione e Pirra”, *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici*, 10-11, 319-325.
Caillois Roger (2013), *La scrittura delle pietre*, trad. di Angelica Tizzo. Milano, Abscondita. Ed. orig. (1970), *L’écriture des pierres*, Genève, A. Skira.
Calvino Italo (1995 [1970]), *Definizioni di territori: il fantastico*, in Id., *Saggi 1945-1985*, vol. 1, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 266-268.
— (2012 [1988]), *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori.
Camanni Enrico (1985), *La letteratura dell’alpinismo*, Firenze, Zanichelli.
Cappellari Simona (2010), *Il sasso e il nome: iscrizioni funerarie tra XVIII e XIX secolo con una scelta di epigrafi veronesi*, Verona, QuiEdit.
Caproni Giorgio (2001 [1946]), “Il passaggio di Enea”, in Id., *L’opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani, Milano, Mondadori, 111-182.
Caputo Francesca (2006), “Bibliografia”, in Luigi Meneghello, *Opere scelte*, progetto editoriale e introduzione di Giulio Lepschy, a cura di Francesca Caputo, con uno scritto di Domenico Starnone, Milano, Mondadori, 1751-1801.
— a cura di (2013), *Tra le parole della “virtù senza nome”. La ricerca di Luigi Meneghello*, Novara, Interlinea.
Casanova Giacomo (1788), *Icosameron OU histoire d’Edouard, et d’Elisabeth ici Vingts passèrent chez les ans Quatre Mégramicres Habitante du Aborigenes Protocosme Dans l’interieur de globe Nôtre, Traduite de l’Anglois par Jacques Casanova de Seingalt Vénitien navire chargé Bibliothécaire Docteur de Monsieur le Loïs Comte Waldstein Dux de cuissage de Chambellan de Smira*, Prague, à l’Imprimerie de l’école normale.
Castelli Patrizia (1977), “La virtù delle gemme, Il loro significato simbolico e astrologico nella cultura umanistica e nelle credenze popolari del Quattrocento”, in M.G. Ciardi Dupré Dal Poggetto (a cura di), *L’oreficeria nella Firenze del Quattrocento*, Firenze, SPES, 309-364.
Chiaberge Riccardo (2021 [2012]), “Introduzione”, in Luigi Meneghello, *L’Apprendistato. Nuove Carte 2004-2007*, Milano, BUR, 5-19.
Chiore Valeria (1994), “L’imagerie pietrosa. Bachelard, Caillois, Claudel. Verso una ‘fantastica trascendentale’ ”, *Rivista di estetica*, 46, 34-35, 125-132.
Coglitore Roberta (2004), *Pietre figurate. Letteratura e mondo minerale*, Pisa, ETS.
Collareta Marco (2003), “Il cristallo nella liturgia religiosa e civile con qualche osservazione sulle croci veneziane in cristallo di rocca”, in Bruno Zanettin (a cura di), *Cristalli e gemme. Realtà fisica e immaginario, simbologia, tecniche ed arte*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze e Arti, 495-515.
Cultrera Paolo (2000), *Lapidario biblico*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana.

Cusumano Antonino (2019), “In nome della pietra. Che afferriamo da terra e lanciamo contro gli altri”, *Dialoghi mediterranei*, 39, 112-120, <https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/sommario-n-39-2/> (05/2023).

Daniele Antonio, a cura di (1994), *Omaggio a Luigi Meneghello*, Rende, Centro editoriale e librario Università degli Studi della Calabria.

— (2016), “Il buco di Cesuna”, in Id., *Dal centro al cerchio. L’esperienza narrativa di Luigi Meneghello*, Padova, CLEUP, 131-148.

De Marchi Pietro (2005), “ ‘Riprodurre in pietra serena’. Per una lettura lenta del capitolo 13 di *Libera nos a malo* di Luigi Meneghello”, in Giuseppe Barbieri, Francesca Caputo (a cura di), *Per* Libera nos a malo. *A 40 anni dal libro di Luigi Meneghello*. Atti del Convegno internazionale di studi “In un semplice ghiribizzo”, Malo, Museo Casabianca, 4-6 settembre 2003, Vicenza, Terra Ferma, 119-134.

De Seta Carlo (2003), “Piluccando tra gemme e cristalli”, in Bruno Zanettin (a cura di), *Cristalli e gemme. Realtà fisica e immaginario, simbologia, tecniche ed arte*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze e Arti, 19-43.

Eliade Mircea (1976), *Trattato di storia delle religioni*, trad. di Virginia Vacca, Torino, Bollati Boringhieri. Ed. orig. (1948), *Traité d’histoire des religions*, Paris, Payot.

— 2004, *Arti del metallo e alchimia*, trad. di Francesco Sircana, Torino, Bollati Boringhieri. Ed. orig. (1956), *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion.

Fenoglio Beppe (1968), *Il partigiano Johnny*, Torino, Einaudi.

Frazer J.G. (2012), *Il ramo d’oro. Studio sulla magia e la religione*, trad. di Lauro de Bosis, Torino, Bollati Boringhieri. Ed. orig. (1915), *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, London, Macmillan.

Gallia Anna (2015), “ ‘Le proprietà elettromagnetiche del discorso poetico’: Meneghello e Dante”, in Cecilia Demuru, Anna Gallia (a cura di), *Luigi Meneghello: trapianti e interazioni linguistiche*, Novara, Interlinea, 93-110.

Ghiotto Renato (1987), *I vetri*, Milano, Longanesi.

Hilbert David (1925), “Über das Unendliche”, *Mathematische Annalen*, 95, 161-190.

Hugo Victor (1972), *Notre-Dame de Paris*, trad. di Clara Lusignoli, Torino, Einaudi. Ed. orig. (1831), *Notre-Dame de Paris*, Paris, Charles Gosselin Libraire.

Ildegarda di Bingen (2011), *Il libro delle creature. Differenze sottili delle nature diverse*, a cura di Antonella Campanini, Roma, Carocci.

La Penna Daniela, a cura di (2012), *Meneghello. Fiction, Scholarship, Passione Civile*, *The Italianist*, 32, special supplement.

Landolfi Tommaso (1972), *Viola di orte*, Milano, Adelphi.

Lepschy Giulio, a cura di (1983), *Su/Per Meneghello*, Milano, Edizioni di Comunità.

— (2006), “Introduzione”, in Luigi Meneghello, *Opere scelte*, progetto editoriale e introduzione di Giulio Lepschy, a cura di Francesca Caputo, con uno scritto di Domenico Starnone, Milano, Mondadori, XLV-LXXXIV.

Lovecraft H.P. (1940 [1929]), *The Mound*, *Weird Tales*, 35, 6, 98-120.

Mandel’štam Osip (1994), *Conversazione su Dante*, trad. di Remo Faccani, Rosanna Giaquinta, Genova, Il melangolo. Ed. orig. (1967), *Razgovor o Dante*, Moskva, Iskusstvo.

Marbodo di Rennes (2006), *Lapidari. La magia delle pietre preziose*, trad. e cura di Bruno Basile, Roma, Carocci.

Marzaioli Giulio (2011), “I sassi”, *Le parole e le cose^2*, 20 giugno, <https://www.leparoleelecose.it/?p=41885> (05/2023).

Meneghello Luigi (1987), “Prefazione”, in Renato Ghiotto, *I vetri*, Milano, Longanesi, I-V.

— (1988 [1976]), *Fiori italiani*, introduzione di Giulio Nascimbeni, Milano, Mondadori.
— (2000 [1999]), *Le Carte. Volume I: anni Sessanta*, introduzione di Franco Marenco, Milano, Rizzoli.
— (2000), *Le Carte. Volume II: anni Settanta*, Milano, Rizzoli.
— (2001), *Le Carte. Volume III: anni Ottanta*, Milano, Rizzoli.
— (2004), *Quaggiù nella biosfera. Tre saggi sul lievito poetico delle scritture*, Milano, Rizzoli.
— (2021 [1963]), *Libera nos a malo*, a cura di Pietro De Marchi, con un saggio di Cesare Segre, Milano, BUR.
— (2021 [1964]), *I piccoli maestri*, a cura di Francesca Caputo, introduzione di Maria Corti, Milano, BUR.
— (2021 [1974]), *Pomo pero. Paralipomeni d'un libro di famiglia*, a cura di Giuseppe Antonelli, introduzione di Fernando Bandini, Milano, BUR.
— (2021 [1986]), "L'acqua di Malo", ora in Id., *Jura. Ricerche sulla natura delle forme scritte*, a cura di Diego Salvadori, Milano, BUR, 209-270.
— (2021 [1987]), "Quanto sale?", ora in Id., *Jura. Ricerche sulla natura delle forme scritte*, a cura di Diego Salvadori, Milano, BUR, 163-200.
— (2021 [1988]), *Bau-sète!*, a cura di Ernestina Pellegrini, Milano, BUR.
— (2021 [1990]), "Rivarotta", ora in Id., *La materia di Reading e altri reperti*, a cura di Daniela La Penna, Milano, BUR, 265-280.
— (2021 [1990]), *Maredè, maredè... Sondaggi nel campo della volgare eloquenza vicentina*, a cura di Pietro Benzoni, Milano, BUR.
— (2021 [1993]), *Il dispatrio*, a cura di Matteo Giancotti, Milano, BUR.
— (2021 [1995]), "Il turbo e il chiaro", in Id., *La materia di Reading e altri reperti*, a cura di Daniela La Penna, Milano, BUR, 293-318.
— (2021 [1997]), *La materia di Reading e altri reperti*, a cura di Daniela La Penna, Milano, BUR.
— (2021 [2002]), *Trapianti. Dall'inglese al vicentino*, a cura di Ernestina Pellegrini, Milano, BUR.
— (2021 [2003]), *Jura. Ricerche sulla natura delle forme scritte*, a cura di Diego Salvadori, Milano, BUR.
— (2021 [2012]), *L'apprendistato. Nuove carte 2004-2007*, a cura di Anna Gallia, Cecilia Demuru, prefazione di Riccardo Chiaberge, Milano, BUR.
— (2022), *Spor. Raccontare lo sport, tra il limite e l'assoluto*, con testi inediti, a cura di Francesca Caputo, Milano, BUR.
Mengaldo P.V. (1997), "Meneghello 'civile' e 'pedagogico' ", in Luigi Meneghello, *Opere*, vol. 2, a cura di Francesca Caputo, Milano, Rizzoli, V-XXIV.
Montale Eugenio (1984a [1925]), "Ossi di seppia", in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 6-110.
— (1984b [1956], "La bufera e altro", in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 197-282.
Morace Rosanna (2020), *Il prisma, l'uovo, l'esorcismo. Meneghello e il dispatrio*, Pisa, ETS.
Morano R.M. (1994), "*I piccoli maestri* e *Fiori italiani*: Luigi Meneghello tra 'fraternaeacies' e 'lezioni d'abisso' ", in Antonio Daniele (a cura di), *Omaggio a Luigi Meneghello*, Rende, Centro Editoriale e Librario Università della Calabria, 91-129.
Niola Marino (2009), "La materia della felicità", *La Repubblica*, 12 novembre, 44.
Omero (1825), *Iliade, traduzione del cav. Vincenzo Monti, quarta edizione riveduta dal traduttore*, Milano, Società Tipografica De' Classici Italiani.

Ovidio (Publio Ovidio Nasone) (2013), *Metamorfosi*, a cura di Nino Scivoletto, Torino, UTET.
Palazzeschi Aldo (2002 [1905]), "I cavalli bianchi", in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, 7-34.
Pastore Stocchi Manlio (2011), "Presentazione", in Bruno Zanettin, *Luigi Meneghello. Un'amicizia durata una vita*, Vicenza, Accademia Olimpica, 7-10.
Pellegrini Ernestina (1992), *Nel paese di Meneghello. Un itinerario critico*, Bergamo, Moretti & Vitali.
— (2002), *Luigi Meneghello*, Fiesole, Cadmo.
— (2018), "L'estremo dispatrio", in Diego Salvadori (a cura di), *Le "interazioni forti". Per Luigi Meneghello*, Firenze, Firenze University Press, 69-86.
Pellini Pierluigi (2022), "Tema", in Laura Neri, Giuseppe Carrara (a cura di), *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, Roma, Carocci, 139-158.
Pinelli Antonio (2009), "Prediletto dagli artisti", *La Repubblica*, 12 novembre, 44.
Plinio (Gaio Plinio Secondo) (1988), *Storia naturale*, vol. 5, *Mineralogia e storia dell'arte*, trad. di Antonio Corso, Rossana Muggellesi, Gianpiero Rosati, Torino, Einaudi.
Puglisi Gianni (2003), "Introduzione", in Id., *Il tema nella letteratura*, trad. di Maria Puleo, Palermo, Sellerio, 9-14.
Read H.H. (1970), *Geologia: introduzione alla storia della Terra*, trad. di Felice Ippolito, Milano-Bari, Laterza. Ed. orig. (1962), *Introduction to Geology. Principles*, London-New York, Macmillan-St. Martin's Press.
Salvadori Diego (2015), *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, Firenze, Firenze University Press, doi: 10.36253/978-88-6655-746-3.
— (2016), "Nel prisma della biosfera. Luigi Meneghello tra luce e anti-luce", in Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura arte, storia, scienza*, Firenze, Firenze University Press, 283-292, <https://flore.unifi.it/retrieve/e398c37b-9485-179a-e053-3705fe0a4cff/meneghello_luce_salvadori.pdf> (05/2023).
— (2017), *Luigi Meneghello. La biosfera e il racconto*, Firenze, Firenze University Press, doi: 10.36253/978-88-6453-639-2.
Sarni Matteo (2020), "L''arazzo' e la 'luce'. Lettura di *Quasi una fantasia*", *Critica letteraria*, 47, 2, 319-334.
Sigurðsson Haraldur, Carey Steven, Alexandri Matina (2006), "Marine investigations of Greece's Santorini Volcanic Field", *EOS*, 87, 34, 337-342, doi: 10.1029/2006EO340001.
Simmel Georg (2006), "Le Alpi", in Id., *Saggi sul paesaggio*, trad. di Monica Sassatelli, Roma, Armando, 82-90. Ed. orig. (1919), "Die Alpen", in Id., *Philosophische Kultur. Gesammelte Essais*, Leipzig, Kröner, 134-141.
Soldati Mario (1974), *Lo smeraldo*, Mondadori, Milano.
Stucchi Silvia (2012), "Da pietra a carne, da carne a pietra: riflessioni dalle 'Metamorfosi' ovidiane", *Latomus*, 71, 1, 87-101.
Tajoli Luciano (1941), *Villa triste*, testo di Alvaro Ferrante de Torres, Natale Alberto Simeoni, dirige il maestro Enzo Ceragioli.
Tasso Torquato (1957), *La Gerusalemme Liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Milano, Mondadori.
Tenca Andrea (2020), *Dinosauri, demoni, operai. Una storia culturale del sottosuolo tra scienza e letteratura*, Trezzano sul Naviglio, Unicopli.

Thee Morewedge Rosemarie (2010), "Lapidaries", in Albrecht Classen (ed.), *Handbook of Medieval Studies. Terms – Methods – Trends*, Göttingen, De Grutyer, 1845-1861, doi: 10.1515/9783110215588.

Tomasoni Piera (1990), *Lapidario estense*, Milano, Bompiani.

Tonin Simone (2017), "Tentativi per un Meneghello 'scultore'. Un'indicazione di percorso da Gigi ai suoi lettori", in Francesca Caputo (a cura di), *Maestria e apprendistato. Per i cinquant'anni dei* Piccoli maestri *di Luigi Meneghello*, Novara, Interlinea, 257-266.

Tortorelli Ghidini Marisa (2014), "Aurum: tra parola e cosa", in Ead. (a cura di), *Aurum. Funzioni e simbologie dell'oro nelle culture del Mediterraneo antico*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 7-10.

Traina Giuseppe (2017), "La rappresentazione del paesaggio dei *Piccoli maestri*", in Francesca Caputo (a cura di), *Maestria e apprendistato. Per i cinquant'anni dei* Piccoli maestri *di Luigi Meneghello*, Novara, Interlinea, 57-72.

Trifirò Ferruccio (2018), "I metalli nobili, preziosi e rari", *La chimica e l'industria online. Organo ufficiale della Società Chimica Italiana*, 2, 5, 3-4, <https://www.soc.chim.it/sites/default/files/chimind/pdf/2018_5_3_ca.pdf> (05/2023).

Ungaretti Giuseppe (1990 [1916]), *Il porto sepolto*, a cura di Carlo Ossola, Venezia, Marsilio.

Verne Jules (1864), *Voyage au centre de la Terre*, Paris, Hetzel.

Viti Alessandro (2011), *Tema*, Napoli, Guida.

Vlad Borrelli Licia (2014), *La fucina di Vulcano. I metalli nel mondo antico: storia, tecnologia, conservazione*, Roma, Viella.

Westphal Bertrand (2009), *Geocritica. Reale, Finzione, Spazio*, trad. di Lorenzo Flabbi, Roma, Armando. Ed. orig. (2007), *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Editions de Minuit.

Zampese Luciano (2014), *La forma dei pensieri. Per leggere Luigi Meneghello*, Firenze, Franco Cesati Editore.

— (2018), "Luigi Meneghello e la fotografia", in Diego Salvadori (a cura di), *Le "interazioni forti". Per Luigi Meneghello*, Firenze, Firenze University Press, 15-45.

Zancani Diego (1983), "Montale in Meneghello", in Giulio Lepschy (a cura di), *Su/Per Meneghello*, Milano, Edizioni di Comunità, 109-117.

Zanettin Bruno (2011), *Luigi Meneghello. Un'amicizia durata una vita*, Vicenza, Accademia Olimpica.

Zola Émile (1885), *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire. Germinal*, Paris, Charpentier.

Indice dei nomi

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)
Diego Salvadori, *Il tempo del diaspro. La litosfera di Luigi Meneghello*,
published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0148-3, DOI 10.36253/979-12-215-0148-3

DIPARTIMENTO DI FORMAZIONE, LINGUE, INTERCULTURA,
LETTERATURE E PSICOLOGIA
BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA: COLLANA, RIVISTE E LABORATORIO

Opere pubblicate

I titoli qui elencati sono stati finanziati dal
Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia
(e dai precedenti Dipartimenti in esso confluiti),
prodotti dal Laboratorio editoriale Open Access e
pubblicati dalla Firenze University Press

Volumi ad accesso aperto
(<http://www.fupress.com/comitatoscientifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>)

Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
Rita Svandrlik (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
Fiorenzo Fantaccini, *W.B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una* Belle Époque, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofilica, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della* Jahrhundertwende, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere». Lettere*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)
Beatrice Töttössy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)

Beatrice Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)

Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)

Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)

Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perù frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)

Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguaro / La sombra del saguaro: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano,* 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)

Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)

Valentina Vannucci, *Letture anti-canoniche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione. Il mondo 'possibile' di* Mab's Daughters, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)

Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt: musica e letteratura nel primo Romanticisimo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)

Lorenzo Orlandini, The relentless body*. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la* noluntas *schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)

Carolina Gepponi (a cura di), *Un carteggio di Margherita Guidacci. Lettere a Tiziano Minarelli*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)

Valentina Milli, *«Truth is an odd number». La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)

Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)

Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)

Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)

Lena Dal Pozzo (ed.), *New Information Subjects in L2 Acquisition: Evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)

Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 28)

Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 29)

Ilaria Natali, *«Remov'd from Human Eyes»: Madness and Poetry. 1676-1774*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 30)

Antonio Civardi, *Linguistic Variation Issues: Case and Agreement in Northern Russian Participial Constructions*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 31)

Tesfay Tewolde, *DPs, Phi-features and Tense in the Context of Abyssinian (Eritrean and Ethiopian) Semitic Languages* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 32)

Arianna Antonielli, Mark Nixon (eds), *Edwin John Ellis's and William Butler Yeats's The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition, with Critical Analysis*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 33)

Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori (a cura di), *Per Enza Biagini*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 34)

Silvano Boscherini, *Parole e cose: raccolta di scritti minori*, a cura di Innocenzo Mazzini, Antonella Ciabatti, Giovanni Volante, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 35)
Ayşe Saraçgil, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, 2016 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 183)
Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 36)
Caterina Toschi, *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 37)
Diego Salvadori, *Luigi Meneghello. La biosfera e il racconto*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 38)
Sabrina Ballestracci, *Teoria e ricerca sull'apprendimento del tedesco L2*, 2017 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 194)
Michela Landi, *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire / La musica sulla scena teatrale e letteraria*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 39)
Fulvio Bertuccelli (a cura di), *Soggettività, identità nazionale, memorie. Biografie e autobiografie nella Turchia contemporanea*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 40)
Susanne Stockle, *Mare, fiume, ruscello. Acqua e musica nella cultura romantica*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 41)
Gian Luca Caprili, *Inquietudine spettrale. Gli uccelli nella concezione poetica di Jacob Grimm*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 42)
Dario Collini (a cura di), *Lettere a Oreste Macrì. Schedatura e regesto di un fondo, con un'appendice di testi epistolari inediti*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 43)
Simone Rebora, *History/Histoire e Digital Humanities. La nascita della storiografia letteraria italiana fuori d'Italia*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 44)
Marco Meli (a cura di), *Le norme stabilite e infrante. Saggi italo-tedeschi in prospettiva linguistica, letteraria e interculturale*, 2018 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 203)
Francesca Di Meglio, *Una muchedumbre o nada: Coordenadas temáticas en la obra poética de Josefina Plá*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 45)
Barbara Innocenti, *Il piccolo Pantheon. I grandi autori in scena sul teatro francese tra Settecento e Ottocento*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 46)
Oreste Macrí, Giacinto Spagnoletti, *«Si risponde lavorando». Lettere 1941-1992*, a cura di Andrea Giusti, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 47)
Michela Landi, *Baudelaire et Wagner*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 48)
Sabrina Ballestracci, *Connettivi tedeschi e poeticità: l'attivazione dell'interprete tra forma e funzione. Studio teorico e analisi di un caso esemplare*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 49)
Ioana Both, Angela Tarantino (a cura di / realizată de), *Cronologia della letteratura rumena moderna (1780-1914) / Cronologia literaturii române moderne (1780-1914)*, 2019 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 213)
Fiorenzo Fantaccini, Raffaella Leproni (a cura di), *"Still Blundering into Sense". Maria Edgeworth, her context, her legacy*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 50)
Arianna Antonielli, Donatella Pallotti (a cura di), *"Granito e arcobaleno". Forme e modi della scrittura auto/biografica*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 51)
Francesca Valdinoci, *Scarti, tracce e frammenti: controarchivio e memoria dell'umano*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 52)
Sara Congregati (a cura di), *La* Götterlehre *di Karl Philipp Moritz. Nell'officina del linguaggio mitopoietico degli antichi*, traduzione integrale, introduzione e note di Sara Congregati, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 53)

Gabriele Bacherini, *Frammenti di massificazione: le neoavanguardie anglo-germanofone, il* cut-up *di Burroughs e la* pop art *negli anni Sessanta e Settanta*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 54)

Inmaculada Solís García y Francisco Matte Bon, *Introducción a la gramática metaoperacional*, 2020 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 216)

Barbara Innocenti, Marco Lombardi, Josiane Tourres (a cura di), *In viaggio per il Congresso di Vienna: lettere di Daniello Berlinghieri a Anna Martini, con un percorso tra le fonti archivistiche in appendice*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 55)

Elisabetta Bacchereti, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di). *Il* graphic novel*. Un* crossover *per la modernità*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 56)

Tina Maraucci, *Leggere Istambul: Memoria e lingua nella narrativa turca contemporanea*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 57)

Valentina Fiume, *Codici dell'anima: Itinerari tra mistica, filosofia e poesia*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 58)

Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di). *Firenze per Claudio Magris*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 59)

Emma Margaret Linford, *"Texte des Versuchens": un'analisi della raccolta di collages* Und. Überhaupt. Stop. *di Marlene Streeruwitz*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 60)

Adelia Noferi, *Attraversamento di luoghi simbolici. Petrarca, il bosco e la poesia: con testimonianze sull'autrice*, a cura di Enza Biagini, Anna Dolfi, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 61)

Annalisa Martelli, *«The good comic novel»: la narrativa comica di Henry Fielding e l'importanza dell'esempio cervantino*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 62)

Sara Svolacchia, *Jacqueline Risset. Scritture dell'istante*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 63)

Benno Geiger, *Poesie scelte: introduzione e traduzione con testo a fronte*, a cura di Diana Battisti, Marco Meli, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 64)

Gavilli Ruben, Ljósvetninga saga / Saga degli abitanti di Ljósavatn, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 65)

Samuele Grassi, Brian Zuccala (eds), *Rewriting and Rereading the XIX and XX-Century Canons: Offerings for Annamaria Pagliaro*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 66)

Elisa Caporiccio, *La trama dell'allegoria. Scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 67)

Cheti Traini, *L'URSS dentro e fuori. La narrazione italiana del mondo sovietico*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 68)

Francesco Algarotti, *Lettere di Polianzio ad Ermogene intorno alla traduzione dell'Eneide del Caro*, a cura di Martina Romanelli, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 69)

Giovanna Siedina (a cura di), *Itinerari danteschi nelle culture slave*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 70)

Federica Rocchi, *«Auf Wiedersehen in Florenz!». Voci di ebrei tedeschi dall'Italia*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 71)

Teresa Spignoli, Gloria Manghetti, Giovanna Lo Monaco, Elisa Caporiccio (a cura di). *"Il tramonto d'Europa". Ungaretti e le poetiche del secondo Novecento*, 2023 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 72)

Riviste ad accesso aperto
(<http://www.fupress.com/riviste>)

«Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149
«LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484x
«Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental Studies», ISSN: 2421-7220
«Rivista Italiana di Educazione Familiare», ISSN: 2037-1861
«Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978

Il tempo del diaspro. La litosfera di Luigi Meneghello. In Luigi Meneghello, le rappresentazioni letterarie del mondo minerale assumono un ruolo scardinante e decostruttivo, nel senso che autorizzano letture inedite e trasversali volte a dischiudere l'immaginario materiale e scientifico con cui lo scrittore – è proprio il caso di dirlo – ha letteralmente 'stratificato' la sua opera creativa: dalla litogenesi della scrittura, alle semantiche del cristallo; dalle *rêveries* pietrificanti, al magma effusivo della lingua. Il *líthos* è 'sonda', scandaglio ermeneutico, attraverso cui indagare i sistemi culturali, i sedimenti della memoria collettiva, nonché il ruolo stesso della pratica letteraria, ponendosi come chiave d'accesso privilegiata per la comprensione della poetica autoriale.

DIEGO SALVADORI è Ricercatore in Letterature Comparate presso l'Università di Firenze. A Luigi Meneghello ha dedicato le monografie *Il giardino riflesso* (2015) e *Luigi Meneghello. La biosfera e il racconto* (2017). Tra le sue altre pubblicazioni, si ricordano *Camille Mallarmé. La scrittura senza volto* (2019) e *L'atlante di Claudio Magris* (2015).

ISSN 2420-8361 (online)
ISBN 979-12-215-0148-3 (PDF)
ISBN 979-12-215-0149-0 (XML)
DOI 10.36253/979-12-215-0148-3